ARQVITECTVRA

ORGANO OFICIAL DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE ARQVITECTOS.

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA — REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PRÍNCIPE, 16

AÑO III | Madrid, Febrero de 1920. | NÚM. 22

SUMARIO

José Ortega y Gasset.....	La voluntad del barroco.
Ricardo Velázquez Bosco.....	El barroquismo en Arquitectura.
R. Giralt Casadesús.....	El arte barroco y su rehabilitación.
Leopoldo Torres Balbás.....	La arquitectura barroca en Galicia.
	El arte barroco en Sevilla.
T.....	Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz.
	Libros, revistas y periódicos.

LA VOLUNTAD DEL BARROCO (*)

I

Síntoma curioso de la mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea—y hablamos de lo que acontecía aún antes de la guerra—es el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos.

Han dejado de interesarnos las novelas, que es la poesía del determinismo, el género literario positivista. Esto es un hecho indubitable. El que lo dude, tome en la mano un volumen de Daudet ó de Maupassant, y se extrañará de encontrar una cosa tan poco sonora y vibrátil. De otro lado, suele sorprendernos la insatisfacción que nos dejan las novelas del día. Reconocemos en ellas todas las virtudes técnicas, pero nos parecen recintos deshabitados. Nada falta de lo inerte; pero falta por completo lo semoviente.

En tanto, los libros de Stendhal y Dostoyewski conquistan más y más la preferencia. En Alemania comienza el culto de Hebbel. ¿De qué nueva sensibilidad es todo esto síntoma?

Yo creo que esta transformación del gusto literario no sólo cronológicamente se relaciona con la curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco. La admiración solía durante el pasado siglo detenerse en Miguel Angel como en el confín de un prado ameno y una feracísima selva. El barroco atemorizaba; era el reino de la confusión y del mal gusto. Por medio de un rodeo, la admiración evitaba la selva é iba á apearse de nuevo al otro extremo de ella, donde con Velázquez parecía volver la naturalidad al gobierno de las artes.

(*) Este número de Arquitectura dedícase á *La Arquitectura barroca en España*. Publicaremos otros consagrados á *Los monasterios cistercienses españoles; Los castillos españoles; posadas y paradores; Jardines españoles;* etc.

Biblioteca Nacional de España

No dudo de que efectivamente haya sido el barroco un estilo de rebuscada complejidad. Faltan en él las claras cualidades que otorgan á la época precedente el rango de clásica. Ni por un momento voy á intentar la reivindicación en bloque de esta etapa artística. Entre otras cosas, porque no se sabe aún bien qué es, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología.

Sea de ello lo que quiera, acontece que cada día aumenta el interés por el barroco. Ya no necesitaría Burckhart, el *Cicerone*, disculparse de estudiar las obras seiscentistas. Sin haber llegado todavía á un distinto análisis de sus elementos algo nos atrae y satisface en el estilo barroco que encontramos asimismo en Dostoyewski y Stendhal.

Dostoyewski, que escribe en una época preocupada de realismo, parece como si se propusiera no insistir en lo material de sus personajes. Tal vez cada uno de los elementos de la novela considerado aisladamente, pudiera parecer real; pero Dostoyewski no acentúa esta su realidad. Al contrario, vemos que en la unidad de la novela pierden toda importancia y que el autor los usa como puntos de resistencia donde toman su vuelo unas pasiones. Lo que á él interesa es producir en el ámbito interno á la obra un puro dinamismo, un sistema de afectos tirantes, un giro tempestuoso de los ánimos. Léase *El Idiota*. Allí aparece un joven que llega de Suiza, donde ha vivido desde niño, encerrado en un Sanatorio. Un ataque de imbecilidad infantil borró de su conciencia cuanto en ella había. En el Sanatorio—limpia atmósfera del fanal—ha construído el pío médico sobre su sistema nervioso, como sobre unos alambres, la espiritualidad estrictamente necesaria para penetrar en el mundo moral. Es, en rigor, un perfecto niño dentro del marco muscular de un hombre. Todo esto, llevado á no escasa inverosimilitud, sirve de punto de partida á Dostoyewski; mas cuando acaba la cuestión de realismo psicológico empieza su labor la musa del gran eslavo. M. Bourget se detendría principalmente á describir los componentes de la ingenuidad. A Dostoyewski le trae ésta sin cuidado, porque es una cosa del mundo exterior y á él sólo le importa el mundo exclusivamente poético que va á suscitarse dentro de la novela. La ingenuidad le sirve para desencadenar en una sociedad de personajes análogos un torbellino sentimental. Y todo lo que en sus obras no es torbellino, está allí sólo como pretexto á un torbellino. Parece como si el genio dolorido y reconcentrado tirase del velo que decora las apariencias y viéramos de pronto que la vida consiste en unos como vórtices, ó ráfagas, ó torrentes elementales que arrastan en giros dantescos á los individuos; y esas corrientes son la borrachera, la avaricia, la amencia, la abulia, la ingenuidad, el erotismo, la perversión, el miedo.

Aun hablar de esta manera es hacer intervenir demasiado la realidad en la estructura de estos pequeños orbes poéticos. Avaricia é ingenuidad son movimientos, pero, al cabo, movimientos de las almas reales y podría creerse que la intención de Dostoyewski era describir la realidad de los movimientos psíquicos como otros lo han hecho con las quietudes. Claro es que con alguna substancia real tiene que representar el poeta sus ideales objetos. Pero el estilo de Dostoyewski consiste precisamente en no retenernos á contemplar el material empleado y colocarnos desde luego frente á puros dinamismos. No la ingenuidad en la ingenuidad, sino lo que de movimiento vivaz hay en ella, constituye su objetividad poética en *El Idiota*. Por eso la más exacta definición de una novela de Dostoyewski sería dibujar con el brazo impetuosamente una elipse, en el aire.

¿Y qué otra cosa sino esto son ciertos cuadros de Tintoretto? Y, sobre todo, ¿qué otra cosa es el Greco? Los lienzos del griego heteróclito se yerguen ante nosotros como acantilados verticales de unas costas remotísimas. No hay artista que facilite menos el ingreso á su comarca interior. Carece de puente levadizo y

Biblioteca Nacional de España

de blandas laderas. Sin que lo sintamos, Velázquez hace llegar sus cuadros bajo nuestras plantas, y antes de pensarlo nos hallamos dentro. Pero este arisco cretense desde lo alto de su acantilado dispara dardos de desdén y ha conseguido que durante siglos no atraque en su territorio barco alguno. El que ahora se haya transformado en un concurrido puerto comercial creo que es síntoma no despreciable de la nueva sensibilidad barroquista.

Pues bien; de una novela de Dostoyewski nos trasladamos insensiblemente á un cuadro del Greco. Aquí encontramos también la materia tratada como pretexto para que un movimiento se dispare. Cada figura es prisionera de una intención dinámica; el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No sólo las manos hacen gestos; el organismo entero es un gesto absoluto. En Velázquez nadie se mueve; si algo puede tomarse por un gesto es siempre un gesto detenido, congelado, una «pose». Velázquez pinta la materia y el poder de la inercia. De aquí que en su pintura sea el terciopelo verdadera materia de terciopelo, y el raso raso, y la piel protoplasma. Para Greco todo se convierte en gesto, en *dynamis*.

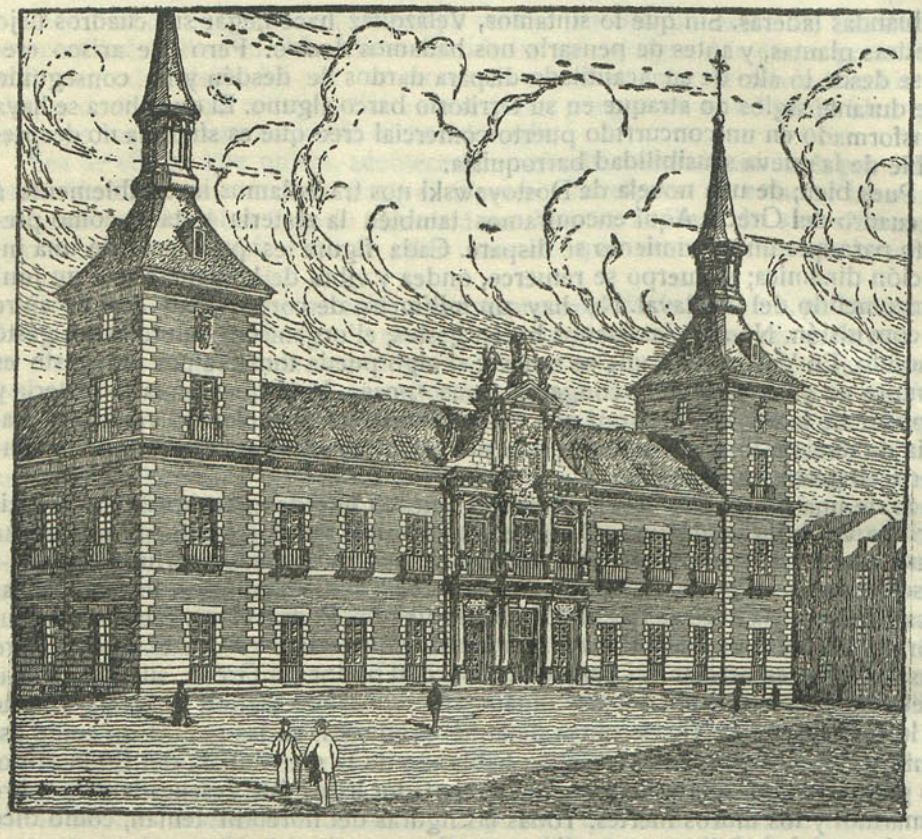
Si de una figura pasamos á un grupo, nuestra mirada es sometida en participar una vertiginosa andanza. Ora es el cuadro una rauda espiral; ora una elipse ó una ese. Buscar verosimilitud en el Greco, es—nunca más oportuna la frase—buscar cotufas en golfo. Las formas de las cosas son siempre las formas de las cosas quietas, y Greco persigue sólo movimientos. Podrá el espectador malhumorado volver la espalda al *perpetuum mobile* que está preso en el lienzo, pero no se obstine en arrojar del panteón artístico al pintor. El Greco, sucesor de Miguel Angel, es una cima del arte dinámico que, cuando menos, equivale al arte de lo estático. También las obras de aquél producían en las gentes un como espanto y desasosiego que expresaban hablando de la «terribilitá» del Buonarroto. Un poder de violencia y literalmente arrebatador había éste desencadenado sobre el mármol y los muros inertes. Todas las figuras del florentín tenían, como dice Basari, «un maravigliosо gesto di muoversi».

El giro es inmejorable; en esto consiste lo que hoy, y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira á un arte y á una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Iglesia de los jesuítas en Alcalá de Henares.

Biblioteca Nacional de España



El ministerio de Estado en Madrid.

El barroquismo en Arquitectura.

... La Escultura está unida con tan estrechos vínculos á la Arquitectura, que sólo por excepción, rara vez, vemos á la primera independiente y alejada de la última, sin que necesite su protector abrigo, ni le pida base digna para sostener sus obras, ni aparato monumental acomodado para darles realce y luz y armonioso acompañamiento...

Hablaré en términos brevísimos de la Arquitectura conocida hoy entre nosotros con la calificación de churrigueresca, comenzando por protestar contra la encarnizada manía de destruir los monumentos y muestras de ella que aun subsisten, por estimarlos con el intolerable criterio que prevaleció en la restauración grecorromana de la segunda mitad del siglo XVIII. Los artistas y críticos de aquel período anatematizaron el barroquismo, como desaforado engendro de una imaginación enfermiza, que no merecía la menor benevolencia, cuanto más elogio; y es cosa singular que en nuestros días perdure la misma repulsión, mientras se

Biblioteca Nacional de España

propaga la llamada Arquitectura modernista, y sigan teniendo significado depresivo las expresiones de barroco y churrigueresco. Aquella Arquitectura, como todas, no es más que el fiel reflejo de la sociedad que la produjo; y, como dice Caveda en su *Ensayo histórico sobre la Arquitectura española*, nada tiene que reprocharle la literatura contemporánea. No hay, seguramente, distinción alguna entre la Cartuja de Granada, por ejemplo, y la iglesia de Benedictinos de Monserrate en la calle Ancha de San Bernardo, las portadas de las casas de la Peninsular, de Oñate, ó de Perales, en Madrid, y tantas otras obras de aquel estilo, y las composiciones poéticas culteranas, como la epístola al Conde-Duque de Olivares, que aquel renombrado crítico trascribe, donde se lee:

«Pretende el alentado joven gloria
Por dejar la vacada sin marido,
Y de Ceres ofende la memoria
Un animal á la labor nacido
Y símbolo celoso á los mortales
Que á Jove fué disfraz y fué vencido,
Que un tiempo endureció manos reales
Y detrás de él los Cónsules gimieron
Y rumia luz en campos celestiales.»

ó los siguientes cuartetos de Góngora:

«Aljófares risueños de Visela
El blanco alterno pie fué vuestra risa
En cuanto ya tañéis coros, Belisa,
Undosa de cristal dulce vihuela.
Instrumento hoy de lágrimas no os duela
Epiciclo de donde nos avisa
Que rayos ciñe, que zafiros pisa,
Que sin moverse en plumas de oro vuela.»

Y, sin embargo, á nadie le pasaría por la imaginación destruir esas obras de Quevedo y de Góngora, y ya aquél censuraba á los poetas en versos que muy bien pudieran en su esencia aplicarse á la Arquitectura de su tiempo, y en los que dice:

«Eran las mujeres antes
De carne y de huesos hechas;
Ya son de rosas y flores,
Jazmines y primaneras.
Hortelanos de facciones,
¿Qué sabor queréis que tenga
Una mujer ensalada
Toda de plantas y yerbas?
¡Cuánto mejor te sabría
Sin corales una jeta
Que con claveles dos labios
Mientras no fueras abejas!»

En cada época todo va al unísono, aunque aparentemente haya cierta discordancia entre unas y otras manifestaciones de la actividad. El artista es parte del

Biblioteca Nacional de España

mundo que le rodea y con cuyo gusto, aun sin quererlo ni saberlo, se conforma; porque el estado de las costumbres y del espíritu general es el mismo para él y para el público. El artista no es jamás un hombre aislado, y aunque su voz sea la sola que la posteridad escuche á través de los siglos, es lo cierto que, debajo de esta voz que viene vibrando hasta nosotros, percibimos como inmenso rumor y confuso desbordamiento, la grande y múltiple voz del pueblo que concuerda con aquélla (1). El que cultiva el arte es hombre como todos los de su época, siente las mismas necesidades, tiene los mismos hábitos, concurre á los mismos sitios, se asocia á las manifestaciones comunes, así en los placeres como en las adversidades: es, en suma, un individuo en la inmensa masa que constituye el conjunto de su tiempo; pero individuo privilegiado que, condensando los sentimientos generales, logra darles forma imperecedera; forma que él adivina por virtud de su ingenio, y que, sin su ayuda, el vulgo sería incapaz de imaginar por sí solo.

De aquí que el cuadro y la estatua contengan lo que no podrá nunca reproducir la fotografía, y el drama ó la comedia lo que no podrían representar las hojas de un proceso, sacadas de un Juzgado de primera instancia. La Literatura, la Pintura, la Arquitectura y la Música tienen con la Poesía la alta y sagrada misión de recoger y recopilar cuanto hay en una época de más original y propio y de trasmitirlo á las generaciones venideras que, sin enseñanza tan eficaz, desconocerían siempre lo que fué esencial en los siglos que pasaron, por más que la historia lo describa. Es por eso deber en los pueblos conservar y guardar como preciado tesoro los testimonios que las generaciones dejaron de su estado social, y aun me atrevería á decir que si su conservación y custodia corresponden á la nación que los posee, su propiedad es universal. En el concepto puramente estético, las obras de Fidias, de Miguel Angel, de Rafael ó de Velázquez, tienen un valor real absoluto, como las más elevadas manifestaciones de sus respectivos tiempos; pero en el concepto histórico, la tienen no menor las obras de manifiesta decadencia. No son, ciertamente, las de los siglos XVII y XVIII, más monstruosas ni más bárbaras que los productos de los pueblos primitivos ó de los primeros siglos medios, cuya posesión se disputan y defienden los Museos como muestras de gran precio.

Es la época de Salzillo, por lo que atañe á la Arquitectura, un momento de transición entre los delirios á que, tal vez más que ningún otro, había llegado Pedro de Rivera, cuya portada del Hospicio de Madrid atestigua el grado de extravagancia que cabe en una fantasía extraviada, y las obras de Juvara, Sachetti, D. Ventura Rodríguez, Sabatini, J. de Villanueva y otros renombrados maestros, que habían de llevar el Arte por nuevos derroteros hasta hacerle caer en el extremo contrario, sin el espíritu y la fecundidad con que artistas de verdadero genio manejaron el barroquismo.

En la Arquitectura la decadencia ha de manifestarse siempre de manera distinta que en la Pintura y la Escultura, pues que estas últimas tienen el natural por

(1) H. Taine, *Philosophie de l'Art*.

Biblioteca Nacional de España

fuente y guía de sus composiciones, mientras que la Arquitectura no reconoce más freno á sus caprichos que el que le imponen las leyes inflexibles de la materia de que se vale para construir sus obras, ó la tradición histórica, á la que, voluntaria ó involuntariamente, se doblega. Así, los arquitectos del Renacimiento, no obstante su entusiasmo por el arte clásico y el horror que les inspiraba la Arquitectura de la Edad Media, que Arfe calificaba de «estilo bárbaro de aquel tiempo», levantaron construcciones en que está encarnado por completo el espíritu de aquella edad como acontece con las catedrales de Málaga y Granada, verdaderos edificios góticos, disfrazadas con una vestimenta greco-romana. Distinguióse sobre todo la Arquitectura del Renacimiento desde un principio por un lujo ornamental, que necesariamente había de conducirla á las extravagancias del barroquismo. En aquella Arquitectura, los constructores, quizás porque manejaban, no sólo el compás, sino también el cincel, y no pocas veces eran maestros en las tres Artes, Arquitectura, Escultura y Pintura, solían ver no más que un campo á propósito en que ejercitar su ingenio y habilidad como pintores y escultores; por lo cual no es maravilla que andando el tiempo se alterase la armonía y rompiese el íntimo enlace entre la decoración y la estructura.

A tal extremo no llevaron, ciertamente, el Arte arquitectos como Egas, Berruguete, Juan de Badajoz, Guillermo Doncel, Diego de Siloe, Gil de Hontañón y tantos otros maestros del siglo XVI, todos arquitectos y escultores que, guiados por su buen gusto y pericia técnica, se limitaron á adornar los miembros arquitectónicos, capiteles, ménsulas, zapatas, frisos, cornisas, archivoltas, entrepaños, etcétera, sin interrumpir sus líneas ni disimular su oficio constructivo, dejándonos admirables muestras de aquel estilo, que llamamos plateresco y que puede competir con el de las más preciadas obras del Renacimiento italiano y supera al que prevaleció contemporáneamente en las demás naciones de Europa. Pero, al fin, llegó un día en que el notorio abuso de los decoradores se hizo insoportable, el ornato se sobrepuso á la estructura, la gravedad arquitectónica desapareció bajo el confuso cúmulo de inoportunas galas, y como siempre sucedió en casos análogos, se provocó una reacción rígida, austera, intolerante y tan esquiva como había sido pomposa y exuberante la manía decoradora. Las frías composiciones de Juan de Herrera, ingenio grande, sin duda, pero de una severidad despiadada, y cuyo influjo se deja sentir, hasta por intervención directa, en cuantas obras importantes se edificaron en su tiempo, dan el más palmario testimonio de aquella reacción, que ahuyentó para siempre al juvenil espíritu del Renacimiento, con todas sus imprudencias, pero también con su fecundidad y su gracia.

A esta reacción, que pareció entonces un provechoso retorno á las tradiciones clásicas más puras, sucedió un período de senil esterilidad, donde, ahogado el ingenio, no logró dar de sí creación alguna que, como punto brillante, iluminase aquel mundo muerto de fábricas tristes y desabridas. Juan de Herrera no pudo legar su grandeza á sus imitadores; y éstos, al seguirle, sólo consiguieron aumentar la pobreza de sus fórmulas, hasta borrar las últimas huellas de inspiración espontánea, capaz de animar con algo desinteresado y libre las creaciones meramente utilitarias de los simples constructores. La reacción, en caso tan ex-

Biblioteca Nacional de España

tremo, era necesaria, y no se hizo esperar. La Arquitectura, restituída á las manos de maestros, no sólo arquitectos, sino escultores ó pintores á la manera de los antiguos, pugnó por recobrar su independencia y sacudir el yugo de una preceptiva tiránica y esterilizadora, y para que no le faltase estímulo en tamaña empresa, volvió los ojos á aquella misma Italia de donde había recibido las fecundas lecciones en el período espléndido del Renacimiento. Allí el Arte había pasado también por idénticos trámites, y, por lo tanto, podía servir nuevamente de modelo; mas ni en Italia ni en España era posible volver atrás y resucitar una inspiración pasada. No eran ya los Bramante y los Sangallo, sino los Bernini y Borromini los que empuñaban el cetro del arte italiano y mal podían responder ya en España ingenios como los de Siloe y Villalpando, sino tímidos iniciadores de un arte original y libre—á lo menos así lo creían los más prudentes—ó desaforados rebeldes que, olvidando toda disciplina, tomaron los delirios por alarde de originalidad y valentía. Claro es que entre ellos los hubo de suficiente ingenio para dar respetable muestra, ya que no de su gusto, de su inventiva; mas una vez enarbolada la bandera de la rebelión, con beneplácito del vulgo, sin duda mal avenido con la indigencia artística de los remedadores de Herrera, aun la más pedestre y trivial fantasía halló camino expedito para delirar sin tasa, olvidando hasta los principios fundamentales de la técnica y rompiendo las líneas monumentales; de suerte que la decoración arquitectónica vino á reducirse á un hacinamiento monstruoso de follajes, figuras, nubes, plumas, paños y formas ininteligibles, como los que fraguaron Tomé, en el célebre Trasparente de la catedral de Toledo, y Pedro de Rivera, en la portada del Hospicio de Madrid.

Tal era el estado en que se hallaba la Arquitectura española al comenzar el siglo XVIII; y como el abuso decorativo provocara otra vez por entonces la reacción grecorromana, ó sea purista, y esto coincidiera con el advenimiento al trono del nieto de Luis XIV, suele creerse que de Francia vino la restauración de nuestra Arquitectura. Cierto es que, educado el nuevo Monarca en aquella fastuosa y brillante corte, hubo de traer á su nueva Patria más amplios horizontes que los que la España de Carlos II le brindaba; pero el estado de la Arquitectura en Francia, donde luchaban por contener la decadencia, no era mucho mejor en resumidas cuentas, ni tal que bastara á corregir los estragos de la nuestra. Así que, no á Francia, sino á Italia, acudió el nuevo Monarca en busca de un Arte que enfrenase con sus obras y doctrinas el desatentado fantasear de nuestros arquitectos, y á artistas italianos recomendó la construcción de su nuevo palacio.

Confúndense, generalmente, el estilo barroco ó churrigueresco, que decimos en España, con el francés de Luis XV; y aunque uno y otro tienen igual origen, el barroquismo español no concuerda con el francés, ni siquiera cronológicamente. Corresponde el punto culminante del español á los últimos años del siglo XVII, y comprende en su evolución los reinados de Felipe IV, Carlos II y Felipe V, mientras que el estilo de Luis XV, como su nombre lo indica, corresponde al reinado de este Monarca y al segundo tercio del siglo XVIII, en cuyo tiempo no sólo estaba ya iniciada la restauración grecorromana en España, sino que habían levantado ó levantaban sus mejores obras Juvara, Sachetti, Sabatini y D. Ventura

Biblioteca Nacional de España

Rodríguez, seguramente el genio más castizo de su tiempo. Esto no quiere decir que rechace yo por completo el influjo francés en nuestra Arquitectura; antes reconozco que lo tuvo grande y con felicísimo resultado en los estilos románico y gótico; influjo de más trascendencia, en cierto modo, que el recibido de Italia en el siglo XVI, en lo que á dicho arte se refiere, y al cual acudió de nuevo, así en lo bueno como en lo malo, y se mantuvo fiel hasta los tiempos de la Revolución francesa y la época del Imperio. Los estilos de Luis XIV y Luis XV no comunicaron al de España sino detalles de escasa monta; hasta que en nuestros días los hemos visto reaparecer, sin hallar obstáculos que se opusieran á su difusión. Es verdad que, en Francia misma, el estilo llamado de Luis XV fué un Arte puramente decorativo, muy en armonía con el carácter frívolo y disoluto de la época; Arte bonito, elegante, coqueto, que, además del nombre del Monarca, suele tomar el de la Pompadour. Este estilo, más propio de la Arquitectura privada que de la monumental, tiene, sin embargo, la ventaja legítima, y no generalmente reconocida, por ignorada, de haber cambiado por completo el sistema de la distribución, ajustándola á las necesidades de la vida y separándose de la distribución aparatosa de la Arquitectura del Renacimiento italiano, más á propósito para la ostentación externa y fastuosa que para la comodidad de la vida doméstica. Cierto que, en Francia, al mismo tiempo que se desarrollaba este estilo, cultivábase, como reacción y protesta, otro monumental, á que corresponden edificios tales como el Panteón, el Guardamuebles, el ministerio de Marina, la Casa de la Moneda, la iglesia de la Magdalena, etc.; movimiento iniciado ya por el médico y arquitecto Claudio Perrault, en su célebre columnata del Louvre. Pero en España, aunque la protesta fuese análoga, era menos violenta quizás, pues con la Arquitectura monumental se conservaban restos de la decoración barroca, con el carácter pomposo é inflado que á aquella distinguía, aunque tal vez sin tanta gracia y genialidad como cuando manejaban el ornato de su época artistas del mérito de Donoso ó Churriguera.

RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO.

Arquitecto.

Biblioteca Nacional de España

El Puente de Toledo en Madrid.

El arte barroco y su rehabilitación. (*)

El arte barroco nació en Italia. Sus precursores pueden encontrarse en Miguel Angel, sobre todo si examinamos la tumba de los Médicis, en Florencia, así como también en el basamento del «Perseo», de Benvenuto Cellini. Mas donde comienza á tener carácter, como nuevo arte, es en la iglesia de Jesús, en Roma, obra de Giacomo della Porta.

Es el arte barroco el arte de los siglos XVII hasta fines del XVIII, en que la reacción neoclásica se extendió por Europa. ¿Qué es y por qué se le denomina así? Varias hipótesis se han dado para explicar la palabra *barroco*. Para algunos procede de una voz griega; según otros, fué aplicada por los joyeros á una perla defectuosa (barroca), y para otros se entiende por la palabra «barroco» un exceso de decoración, una gran profusión de ornamentación, el predominio de la idea, prescindiendo de la estructura de la forma. Sea la que quiera la significación de la palabra, es lo cierto que el arte barroco se presenta con personalidad propia y con tal variedad que cada artista individualiza su obra. Nadie confundirá la obra de Bernini con la de Borromini, á pesar de la escasa diferencia que las separa, de igual manera que aquí en España se diferencia la de Churriguera de la de Herrera, *el Mozo*. Del panteón real del Escorial al palacio del marqués de Dos Aguas, en Valencia, media un abismo.

Se halla fuera de duda que la patria del barroco es Italia, desde donde se propagó á los demás países. Vino á nacer como reacción contra los preceptos de Vitrubio y sus comentadores del Renacimiento, los cuales clasificaban el arte sujetándolo á principios matemáticos. Sus apóstoles más enérgicos fueron los Bernini y los Borromini. La arquitectura es en su primer período—hasta mediados del siglo XVII—reposada; las primeras obras de Bernini se resienten todavía de la

(*) Publicado en la revista de Barcelona *Vell i Nou*.

Biblioteca Nacional de España

influencia del Renacimiento, sobre todo las fachadas, á las que parece que les cuesta salir del clasicismo. Hasta mediados del XVII no se comienzan á construir muros en curva, fuentes mezcla de rusticidad y arquitectura. Pero este respeto para los siglos anteriores, que se tiene en la arquitectura, es burlado en los interiores, donde el arte barroco se toma toda clase de licencias. Las más ilustres familias italianas reconstruyen sus palacios, y hoy son todavía—no obstante lo muy injustamente que se ha hablado del barroco—,una de las maravillas de Roma. La misma columnata de San Pedro, obra de Bernini, aun hoy debe ser saludada con respeto; que después de la Roma antigua, la Roma que nosotros veneramos no es sino la del arte barroco con sus palacios, sus fuentes, sus villas y sus admirables jardines, ejemplos de urbanización de la Naturaleza, de armonía entre el paisaje y la arquitectura.

El arte barroco recorrió toda Italia, que era en los siglos XVII y XVIII lugar de estudio para todos los artistas del mundo, y eso contribuyó á propagarlo y difundirlo por el resto de Europa.

*
* *

Es difícil fijar en España el proceso del *barroquismo;* lo único que se puede afirmar es que debía interesar á los artistas de nuestro país, por cuanto al morir Herrera y los Mora—que ejercieron verdadera dictadura—, llegan hasta Castilla los alientos del nuevo arte, y estas nuevas ansias se reflejaron mandando buscar á Italia, para continuar trabajando en El Escorial, á Crescenzi, el cual, sometido ya á la influencia de los Bernini, construye la capilla de los reyes de España en El Escorial, en estilo tímidamente barroco.

El ambiente estaba preparado, y dos hechos dan entrada definitiva y oficial al arte barroco en España: el uno—según Caveda—, es el arco bosquejado por Cano en el año 1649 con motivo de la entrada en Madrid de la reina doña María Ana de Austria, y el otro es la construcción en Loyola de la iglesia del colegio de los padres jesuítas, empleando, naturalmente, el estilo oficial de la orden, que no era otro que el de la iglesia de Jesús, de Roma, razón por la cual se le ha llamado «estilo jesuítico».

Es también del siglo XVII la iglesia de nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza, obra de Francisco Herrera, *el Mozo.* La disposición del Pilar se separa ya de la clásica disposición italiana, el aspecto exterior de la cual, con su combinación de torres y cúpulas, y corriendo á sus pies las caudalosas aguas del Ebro, constituye uno de los conjuntos más admirables de España. Superior aún á la iglesia del Pilar es la catedral románica de Santiago, vestida exteriormente y en su techumbre de un admirable arte barroco, proyecto de Fernando Casas y Novoa.

En el año 1689 muere la primera mujer de Carlos II, doña María Luisa de Borbón, y es convocado un concurso entre los artistas para premiar el mejor proyecto de catafalco que había de erigirse en sus funerales. Concursaron Juan Fernández de Laredo, pintor del Rey; José Cardi, ingeniero y arquitecto; Bartolomé Pérez, pintor; Juan Villar, Roque Tapia y José Campo, arquitectos, y el escultor y

Biblioteca Nacional de España

arquitecto José Churriguera. En medio de una lucha apasionada, se otorgó el premio al proyecto de Churriguera. El triunfo clamoroso de Churriguera le trajo en seguida la adhesión de los magnates y hasta la del rey Carlos II, y comenzó su obra tan abundante y también tan injustamente tratada. Churriguera tiene dos aspectos, como casi todos los arquitectos del barroco: el del escultor y el del arquitecto. Como escultor, Ceán Bermúdez, que tan ingrato es con todos los barroquistas, dice: "Ejecutó la estatua de San Agustín que está en el retablo mayor del convento de San Felipe el Real, de Madrid, y otras muchas de Castilla la Vieja, *no tan de mal gusto como algunos quieren que sean.*"

El arte barroco en Castilla no tiene otros puntos de contacto con el arte italiano que los de su iniciación. Churriguera y Bernini son dos genios completamente distintos, como distintas son sus patrias.

A Churriguera siguen sus hijos Alberto, Gerónimo y Nicolás, y Narciso Tomé, el autor del transparente de la catedral de Toledo, comenzado en tiempo de Felipe V, obra que durante su construcción adquirió tal resonancia, que para su inauguración se organizaron en Toledo grandes fiestas y hasta corridas de toros.

Muertos los maestros del arte barroco castellano, los que propiamente deben estudiarse y á quienes se comenzó á hacer la debida justicia, sus discípulos inician la obra del último período del barroco, que invade Castilla, Andalucía, Valencia, parte de las Vascongadas y Cataluña, hasta que Felipe V, de espíritu afrancesado, construye el palacio real de Madrid con artistas italianos, que, iniciando por completo un nuevo período, acaban con el arte barroco.

Cuando Martín, *el Humano*, moría en Barcelona, moría también la tentativa de crear un arte catalán; porque nuestro gótico de Poblet es tan genuinamente catalán que no puede confundirse con el arte de ningún otro país. Por eso, cuando el Renacimiento entraba en España, y más tarde la moda grecorromana apenas si era sensible en Cataluña, donde la tradición románica y gótica perduró mucho más que en otros países, hasta hacernos casi insensibles en la época de Brunelleschi y Bramante; tampoco aquí el arte barroco toma de él aquella fisonomía propia que toma en Castilla.

Es el arte barroco en Cataluña un arte oficial, un arte de importación, influído, por una parte, por la moda italiana, y, por otra, por la moda oficial de Castilla. Por eso, cuando quiere entrar en nuestros patios, tan genuinamente catalanes, la única variación que en ellos introduce es sólo de molduras y capiteles; en lo demás subsiste la tradición gótica. Merced á este valor oficial lo vemos florecer, por ejemplo, en Gerona, en la fachada de la Catedral, comenzada probablemente el año 1659, con la rara coincidencia de conservarse los nombres de los arquitectos del período gótico y desconocer los del barroco; sólo se sabe que fué acabada en 1793 por Pedro Costa, quien se distinguió más como escultor estatuario que como arquitecto.

Otro de los muchos ejemplos es la iglesia de Belén, sobre todo su admirable muro de la Rambla. De este mismo tiempo es también parte del edificio del Hospital de la Santa Cruz, el patio de Casa Dalmases y muchas otras casas señoriales é iglesias nuestras.

Biblioteca Nacional de España

El arte barroco en Cataluña es de mayor sobriedad que en Castilla, y donde más trascendió la influencia de Churriguera fué en la escultura y en la decoración de los altares.

*
* *

Despreciado por unos, abandonado por otros, considerado como producido en un momento de decadencia artística, como arte puramente caprichoso, sin ninguna ley y sin lógica alguna, el arte barroco ha sido completamente abandonado y hasta odiado. Pero la rehabilitación del arte barroco se aproxima, y cuanto más se va estudiando y se separa la obra de los maestros de la de los discípulos ó imitadores, ofrécese con mayores esplendores este arte tan ultrajado de los siglos XVII y XVIII, hasta el extremo de que el único estudio del barroco hay que buscarlo en el alemán Otto Schubert, en su libro *Geschichte des Baroc in Spanien*, ya que parece que pesaba hasta hace poco sobre Churriguera el desprecio de nuestros abuelos.

El arte barroco había nacido como reacción contra la fórmula de los arquitectos que siguieron el Renacimiento y contra aquellos que acababan clasificando la arquitectura para someterla á principios matemáticos, y moría á manos de un nuevo arte clásico. A fines del siglo XVIII se sentía ya en Europa el cansancio por el arte barroco; pero los siguientes hechos precipitaron su fin: el descubrimiento de Herculano, las primeras excavaciones de Pompeya en el año 1748, la publicación de los libros de J. Stuart y N. Revell, *Antiquities of Athens*, y, más tarde, la obra de Winckelman, Historia de *Arte en la antigüedad.*

Y comienza la cruzada contra el barroco. El arte de Grecia, al presentarse en todo su esplendor y al observarse que las proporciones de sus templos son distintas en cada caso, entusiasma á Winckelman, que, con el aplauso de sus admiradores, exclama: "¡Aplastad la cola de Bernini!„

Caen también sobre Churriguera y los suyos los golpes que en Italia iban dirigidos contra los Bernini y sus partidarios. Véase lo que dicen de él los autores Llaguno y Almirola: "Ocupóse en dibujar y hacer muchos de aquellos retablos en que el maderaje y la hojarasca están en bellísima disposición para que no deje de pegarles fuego el primer cirio que se caiga„.

Recordemos asimismo lo que dice de los hijos de Churriguera Ceán Bermúdez, en su Diccionario: «... y sus hijos D. Gerónimo y D. Nicolás Churriguera, directores de la cúpula de la iglesia de Santo Tomás, de Madrid, fueron testigos de su ruina y los que más propagaron su mal gusto por Castilla la Vieja„.

Y el propio Ceán Bermúdez, que con tanto amor trata á los artistas españoles, es un poco cruel al hablar de Narciso Tomé, el autor de la fachada de la Universidad de Valladolid y del transparente de Toledo, del que dice: "Esta obra, que le dió crédito en su tiempo, se lo quita en el presente, ya que la inteligencia, el gusto y el adelento de las Bellas Artes que existen hoy en España descubren á primera vista la ignorancia de este profesor y el haber sido un sectario de los despropósitos de Churriguera y Borromini„, y añade: "Este profesor, que admira por sus disparates, fué natural de Medina del Campo„.

Biblioteca Nacional de España

Es digno de notar que, mientras en Cataluña—en general—se conocen los directores de las obras de siglos anteriores al arte barroco, han permanecido bastante olvidados los de este período. Un ejemplo notable es el de la catedral de Gerona, donde conocíamos los nombres de todos los arquitectos del período gótico, que son: el maestro Enrique, en el año 1312; Jaime Faveran, que también dirigía en el año 1321 las obras de la catedral de Narbona; Francisco Ça Plana, que las dirige hasta el año 1368, y que es sustituído por Pedro Ça Coma; viene después Guillermo de Morey, cuya familia es famosa por dirigir un hermano la puerta del mirador de la catedral de Palma. En el año 1397 nombra el Cabildo á Pedro Sant Joan, á quien sigue Guillermo de Boffy hasta el año 1426, en que es nombrado Rotli Vautier; luego, los geroneses Pedro Ciprés y Berenguer de Cerviá, en los años 1430 y 1434; Juan Agustín, en el año 1471, y finalmente Juan Belljoch, en el año 1528, el cual cierra la lista, que no puede ser más completa. En cambio, de dicha catedral está completamente olvidado el período que va desde 1528 hasta 1793: ¡precisamente el de su construcción barroca!

En medio de este ambiente llega el arte barroco al siglo XX, y con él pasa lo que ha pasado con todos los estilos: el arte cristiano fué una protesta contra el mundo romano; el Renacimiento lo era contra el gótico, y aun no hemos percibido el eco de Violet-le-Duc, el gran goticista, cuando dice «que los griegos eran malos constructores». ¿No son acaso de nuestra generación los que acusan al arte gótico de dejar á la acción del tiempo su principal elemento constructivo, cual es el contrafuerte?

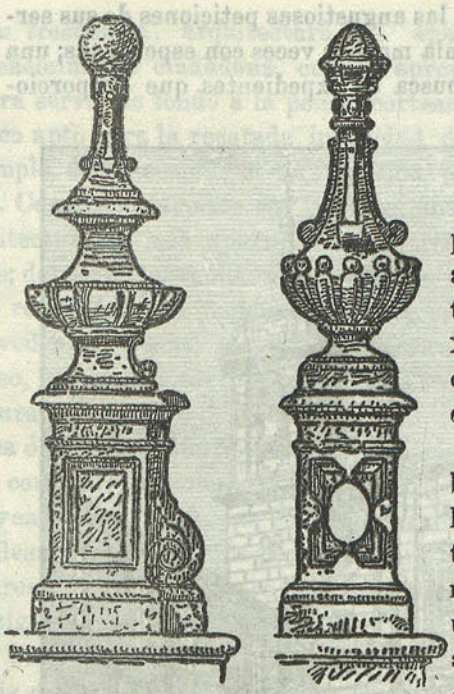
Hoy el arte barroco tiende á su rehabilitación: hasta ahora solamente se habían visto sus defectos; ahora comienzan á verse sus bellezas. No en vano reinó durante dos siglos en el mundo del Arte.

R. GIRALT CASADESÚS,
Arquitecto.

(Traducción del catalán por Manuel P. y del Río-Cosa.)

Biblioteca Nacional de España

La arquitectura barroca en Galicia



Pináculos de San Martín (1740), en Santiago de Compostela.

La segunda mitad del siglo XVII y buena parte del siguiente, fueron en nuestra patria años de una extraordinaria actividad constructiva, como aquellos otros que finalizan el XII y comienzan el XIII, en los que la España cristiana se pobló de iglesias rurales y grandes monasterios.

Aquel período en el que triunfó el arte barroco, llenando unos años de expansión y libertad entre dos épocas de austeridad arquitectónica, coincide con un proceso lento y tenaz de decadencia nacional. Ello comprueba una vez más que los períodos de actividad artística grande—y no se puede negar tal cualidad al barroquismo, cualquiera que sea el juicio que merezca—pueden no coincidir con los de pujanza política y social.

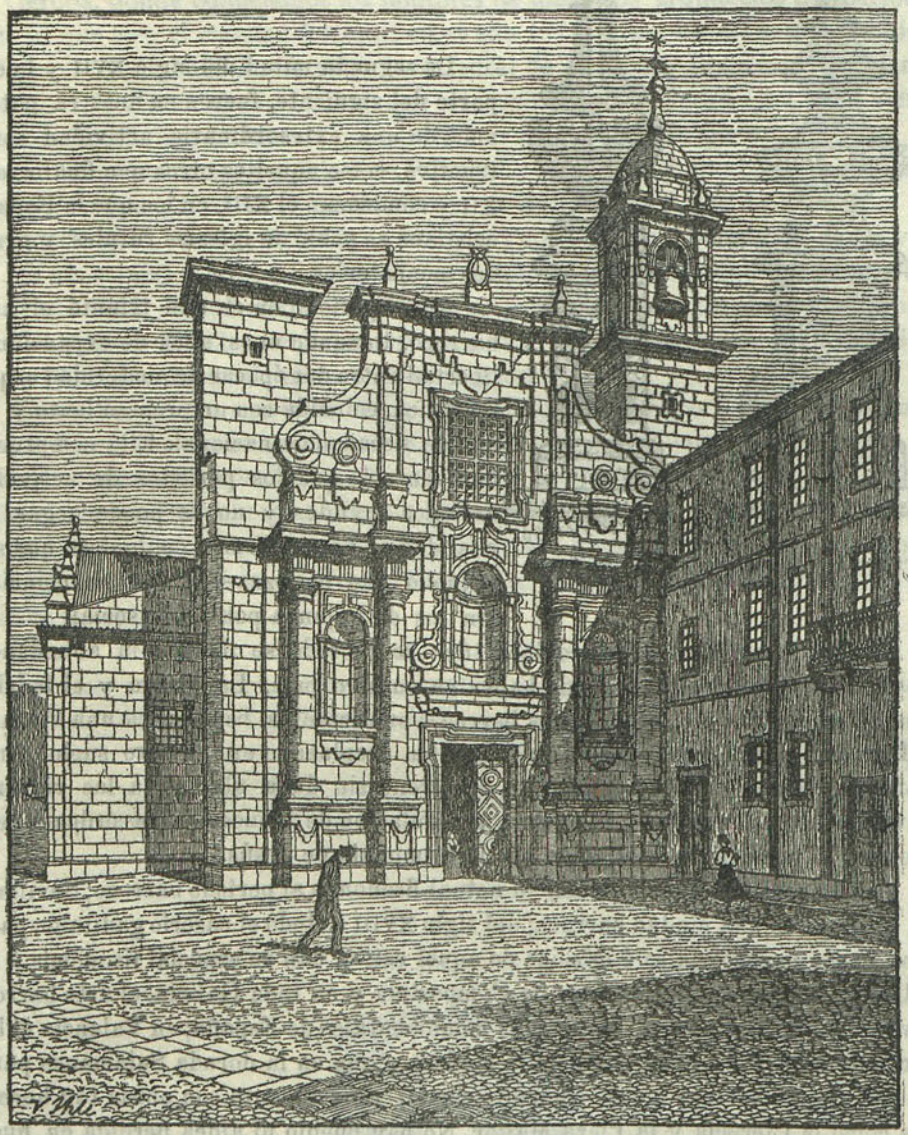
De la fecundidad arquitectónica de ese período se deduce la abundancia de recursos que durante él debió haber en nuestro país. La piedra y el ladrillo que se emplearon en los edificios barrocos subsistentes, representa una suma de esfuerzo y dinero como ningún otro arte ha desplazado en nuestro suelo. Gran parte de los recursos que empleó se debieron, sin duda alguna, á las riquezas enviadas desde América, á la enorme acumulación de bienes de las órdenes religiosas y al predominio alcanzado por la Compañía de Jesús.

Ciudades como Madrid deben su actual fisonomía al período barroco; Sevilla es en gran parte una ciudad barroca; del siglo XVIII es todo el caserío gaditano; palacios, casas consistoriales é iglesias de aquel estilo, dan su especial fisonomía á las villas vascongadas; en Santiago de Compostela y en toda Galicia, el arte barroco levantó edificios enormes, de los más monumentales de España; en Valencia el barroco da carácter á gran parte de la ciudad, y aun en la dorada Salamanca parece que el arte barroco quiere competir con el renacimiento con obras tan hermosas como la Clerecía y la Plaza Mayor. No hay pueblo ni aldea perdida en nuestras sierras que no tenga por lo menos un dorado altar barroco, cuyas columnas, envueltas en racimos y hojas de vid, se retuercen sosteniendo la vertiginosa profusión de entablamentos que horrorizaban por sus licencias á los neoclásicos.

El estado económico del país no respondía á tal riqueza de edificaciones. Despoblábanse villas y lugares; iban languideciendo las antiguas industrias en las que fueron maestros los expulsados moriscos; el Estado carecía de recursos con

Biblioteca Nacional de España

que atender á sus servicios y eran frecuentes las angustiosas peticiones de sus servidores de lejanas tierras, á los que se sostenía muchas veces con esperanzas; una nube de arbitristas aguzaban su ingenio en busca de expedientes que proporcio-



Iglesia de los Jesuítas, en La Coruña.

nasen dinero, y el tipo ya clásico del español pobre y altivo, ocultando su penuria con un estoicismo y un ingenio insuperables, pasaba de la vida á la literatura picaresca.

Algo de esto observamos en la arquitectura barroca, ostentosa y petulante

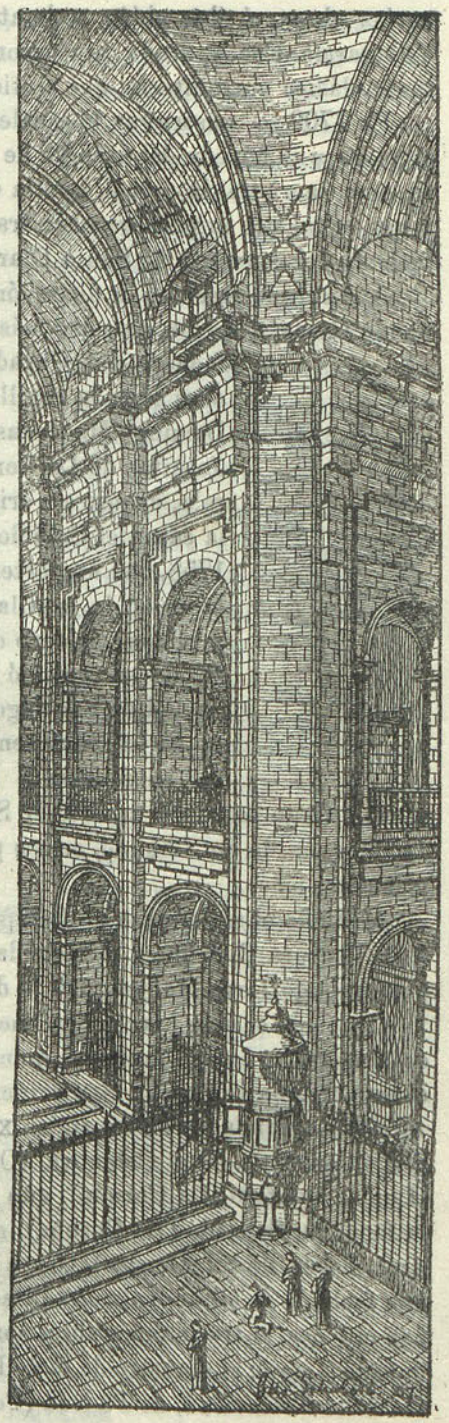
Biblioteca Nacional de España

con frecuencia, arquitectura de aparato, esencialmente ciudadana, cuadro apropiado para servir de fondo á la pompa cortesana y poco apto para la recatada intimidad de un templo, de un cenobio ó de una vida privada. Constructivamente era también una arquitectura de más apariencias que realidades; detrás de las fachadas de piedra ó ladrillo revocado, una estructura de ladrillo y bóvedas tabicadas, con grandes adornos de yeso, mostraban un lujo falso y una riqueza figurada. Por ello, mientras una obra románica ó gótica, y aun muchas del renacimiento, constituyen bellísimas ruinas que se van cayendo lentamente, las barrocas carecen de belleza y de honestidad al enseñarnos sus muros desconchados y los trozos de yeso que cuelgan de sus bóvedas.

Cada región — y aun podríamos decir cada ciudad—ha prestado á la arquitectura barroca formas especiales. Sobre la unidad política, obra humana, está la variedad geográfica, condicionando todas nuestras actividades. Por ello es tan diferente el barroquismo andaluz—y, aun dentro de éste, por ejemplo, el granadino, que inicia Alonso Cano muy al principio de la introducción en España de ese estilo, y el sevillano—del gallego; éste, del vasco, siempre dotado de cierta contención; del levantino; del madrileño;...

Uno de los grupos geográficos mejor limitado y más interesante es el gallego. Su material es el duro granito con el que cinco siglos antes se habían construído innumerables monumentos románicos; sus obras, de piedra por completo casi todas, son importantísimas y de una monumentalidad y una belleza muy grandes.

A fines del siglo XVII, Domingo de Andrade construye la torre del Reloj de la catedral compostelana y el coronamiento de la cabecera románica del templo. De su estilo es también la linterna del crucero y otras



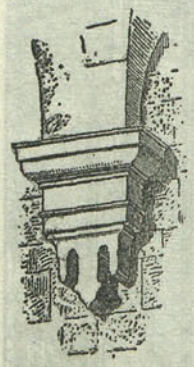
Interior de San Francisco, de Santiago de Compostela.

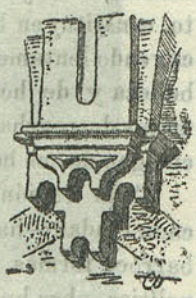
Biblioteca Nacional de España

varias obras; á él también se le atribuye la iglesia de recoletas Agustinas de Villagarcía. Fué Andrade precursor del barroquismo gallego, hombre aun bastante clásico y arquitecto que sintió como pocos la monumentalidad.

En 1702 se construyen la escalera principal de San Martín, de Santiago, y la escalera y la bóveda del archivo de ese monasterio; hacia el mismo año se comienza, para sacristía, la actual capilla del Pilar, en la que se trabajaba aún en 1714 y que es tal vez la primera obra francamente barroca de Galicia, en unión de la fachada del convento de Santa Clara de la misma ciudad.

A Andrade sigue en la dirección de las obras importantes de la catedral, Fernando Casas y Novoa, maestro más profuso y exuberante, al cual se atribuye la fachada del Obradaro y la casa de la Inquisición, y consta es obra suya la capilla del Socorro, en San Martín. Hacia 1695 daba Domingo Maceyras los planos de la iglesia de Jesuítas de La Coruña. Más tarde, trabaja Sorela, arquitecto originalísimo y genial, autor de la casa del Cabildo, en Santiago, terminada en 1758, que no pertenece á ninguno de los cinco órdenes; la capilla del Santo Cristo, en Conjo, y el lienzo nuevo del claustro de este convento. "Todo se removió en este tiempo en la antigua ciudad de Santiago; apenas hubo iglesia en que no se introdujesen reformas, se hiciese de nuevo su fábrica ó se modificase profundamente (1)„. Gran parte del caserío de Santiago es de este tiempo: la casa del Deán, la de Bendaña, la del Cabildo, cuyos planos dió Casas; la de Fondevila, la de Bazán y muchas más.





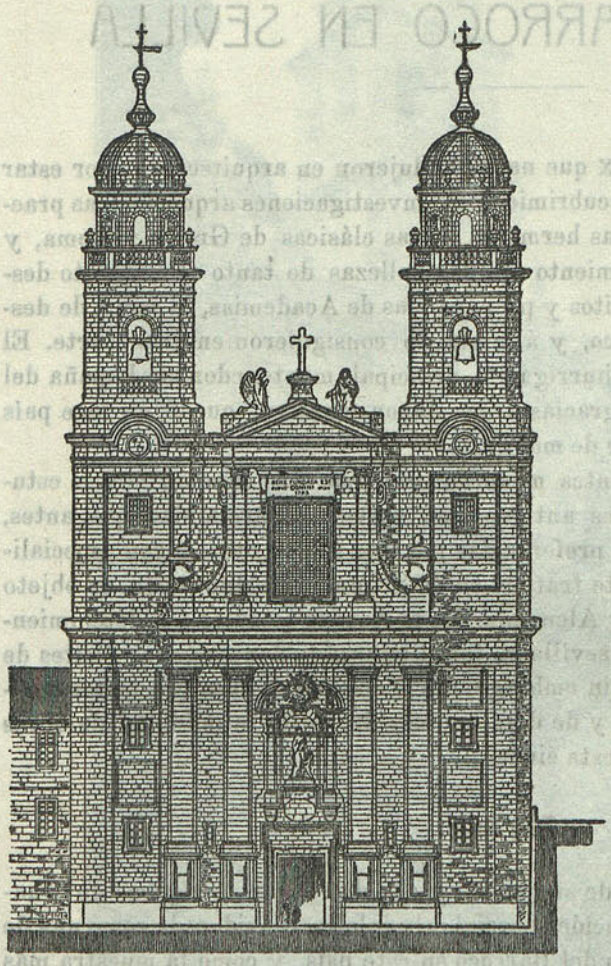
Mediado el siglo, pasa en Compostela el gusto por el barroquismo; se encarga á D. Ventura Rodríguez la fachada de la Azabachería de la catedral, y su discípulo gallego Loys Monteagudo la dirige.

Conocido el arte barroco del monumental Santiago, escuela inagotable de arquitectura, no lo son tanto los innumerables monumentos del mismo estilo esparcidos por toda la región. Son principalmente los monasterios benedictinos y cistercienses, fundados en los siglos XII y XIII y renovados con grandiosa fastuosidad en el XVIII. Son Celanova (Orense), con su bellísimo claustro; Lorenzana (Lugo), Monfero (La Coruña), aún bastante académico, con un orden gigante en la fachada; Sobrado (La Coruña), ruina imponente; San Juan de Poyo (Pontevedra), Ribas de Sil (Orense), Osera (Orense), llamado el Escorial de Galicia, con una fachada de sillares almohadillados en toda su altura; Samos (Lugo). Para terminar citemos, entre innumerables obras barrocas, la fachada de la catedral de Mondoñedo (Lugo); el claustro de la de Lugo, que parece terminado en 1714; el Santuario de la Esclavitud, de Padrón (Pontevedra); la iglesia de San Bartolomé el Nuevo, de Pontevedra, de jesuítas, obra de un Isidro Pérez; la iglesia de Santa María

(1) Manuel Murguía, *El arte en Santiago durante el siglo* XVIII. Madrid, 1884.

Biblioteca Nacional de España

la Real, de Eutrimo (Orense), de principios del siglo XVIII; el Ayuntamiento de Lugo, y la Peregrina, de Pontevedra (1778-1782), obra de Antonio de Souto.



Fachada de San Francisco, en Santiago de Compostela.

Características del barroco gallego son las elevadas torres de iglesias y monasterios, con un cuerpo inferior muy alto y poco decorado, sobre el que se levantan otros dos ó tres chatos, decrecientes, con magníficas balaustradas de piedra sobre cornisas muy voladas. Es curioso notar como estas torres se parecen á otras contemporáneas de la Bretaña francesa, construídas igualmente en granito. Sobre el crucero es corriente también la linterna octogonal y en las fachadas raras veces faltan los órdenes clásicos, que vienen á ser el centro de la composición. En cambio, de los claustros están desterradas las columnas, los contrafuertes muy salientes acusan los tramos y la decoración de los arcos sobre pilastras contrasta muy felizmente con la sombra del fondo de las arcadas. Abundan los pináculos y las balaustradas. En general, es un arte de perfiles muy acentuados, de formas excesivamente acusadas y, por tanto, de grandes contrastes de luz y sombra. En algunas obras—tal las fachadas de Osera y Sobrado—, todos los sillares están resaltados y tienen á modo de un casetón excavado que produce un efecto bizarro y feo. Tan sólo la pasión del cantero gallego por su oficio, llevándole á no dejar piedra sin labrar, es capaz de concebir semejantes obras. Pero en oposición á ellas hay que presentar la monumentalidad de un Domingo de Andrade, la imaginación de Casas y Novoa y el genio original de Sorela. Que Galicia, tierra de grandes canteros, lo ha sido también de buenos arquitectos, gentes demasiado espontáneas, que han necesitado una fuerte disciplina para lograrse.

LEOPOLDO TORRES BALBÁS,
Arquitecto.

Biblioteca Nacional de España

EL ARTE BARROCO EN SEVILLA

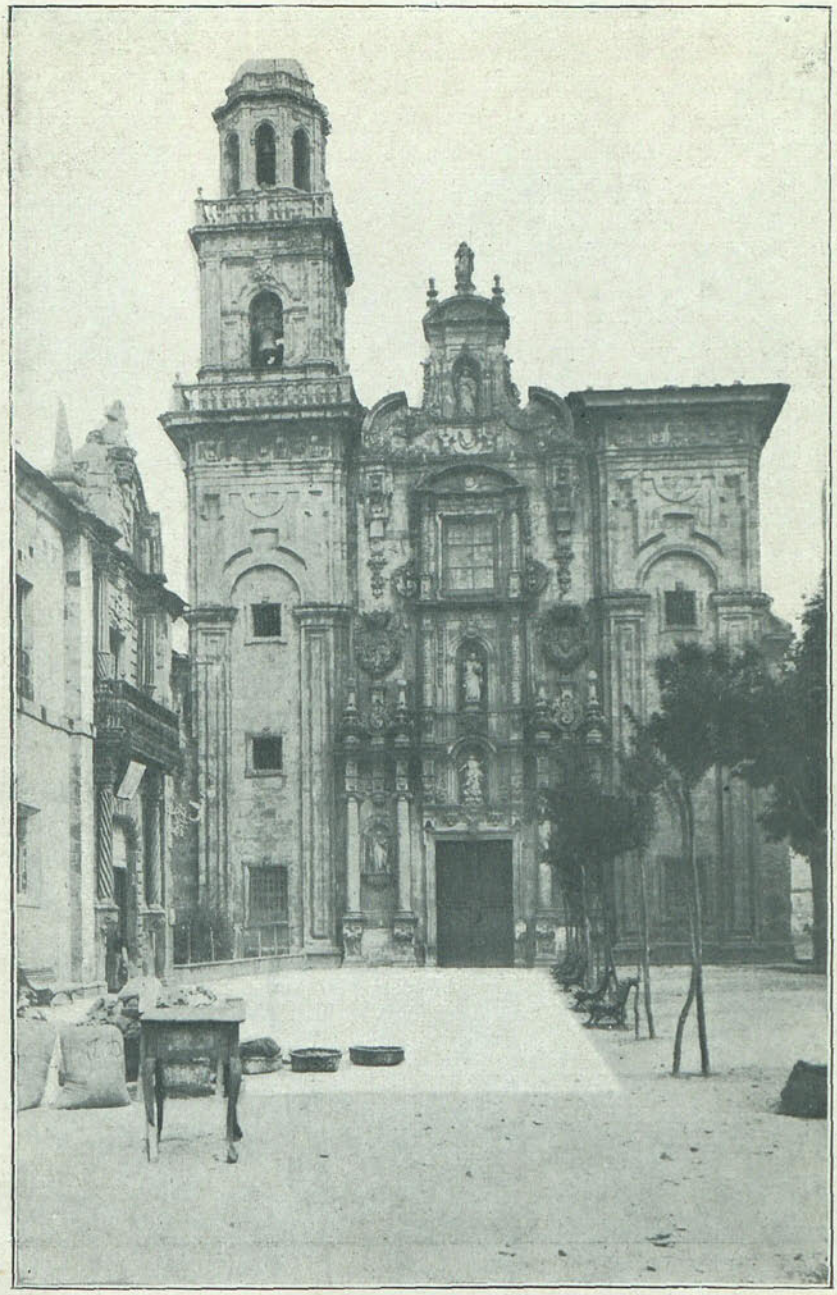
Los neoclásicos del siglo XIX que nada produjeron en arquitectura, por estar sin duda satisfechos con los descubrimientos é investigaciones arqueológicas practicados por aquel entonces en las hermosas ruinas clásicas de Grecia y Roma, y alucinados como los del Renacimiento con las bellezas de tanto monumento descubierto, emprendieron, en escritos y propagandas de Academias, la tarea de destrucción de la obra del Barroco, y á fe que lo consiguieron en gran parte. El nombre del ilustre arquitecto Churriguera, principal mantenedor en España del estilo de Benisi y Borramini, gracias á esa labor negativa, quedó en este país como prototipo de lo decadente y de mal gusto.

Afortunadamente las corrientes modernas van por otro camino; hoy se estudian en Europa todos los estilos antiguos con mayor imparcialidad que antes, porque precisamente no existen preferencias por uno ni por otro, y con especialidad el Barroco, tan injustamente tratado en la Segunda Restauración, es objeto de singular atención en Italia y Alemania. Sin pretender estudiar con detenimiento los monumentos del Barroco sevillano, tarea imposible dentro de los límites de esta Revista, nos proponemos, sin embargo, dar á conocer á nuestros lectores algunas impresiones de conjunto y de detalle escogidas entre la infinidad de obras que el arte barroco produjo en esta ciudad.

San Luis.

Por la silueta y proporción de sus torres y cúpula, y por la riqueza de ornamentación exterior, merece atención especial esta iglesia, considerada como una de las manifestaciones interesantes del Barroco en este país, y como la muestra más notable de la fantasía y el buen gusto de aquella familia de artistas que hicieron popular el nombre de Figueroa en el siglo XVIII. Esta iglesia, que recuerda por su forma y proporciones á la de Santa Inés, en Roma, y á la de Santa María de Gracia, en Milán, se terminó en 1731, fué fundada para Casa de Noviciado de la Compañía de Jesús en el antiguo palacio de los duques de Medinaceli. Se construyó por Miguel de Figueroa, pariente del arquitecto de San Telmo, según Otto Schubert, aunque otros autores afirman que la dirigió un tal Romero, arquitecto y escultor. En esta obra se mostró Figueroa personalísimo, sin la influencia del dominico Barrera ni ninguna otra extraña, y por eso en ella se puede comprender á fondo el temperamento del artista. La forma de la planta de cruz griega con la simetría de las capillas y disposición del atrio, dan al interior un aspecto agradable, y algunas pinturas de Lucas Valdés, un San Luis de Zurbarán y las imágenes de Pedro Duque Cornejo, completan el mérito artístico de este monumento.

Biblioteca Nacional de España



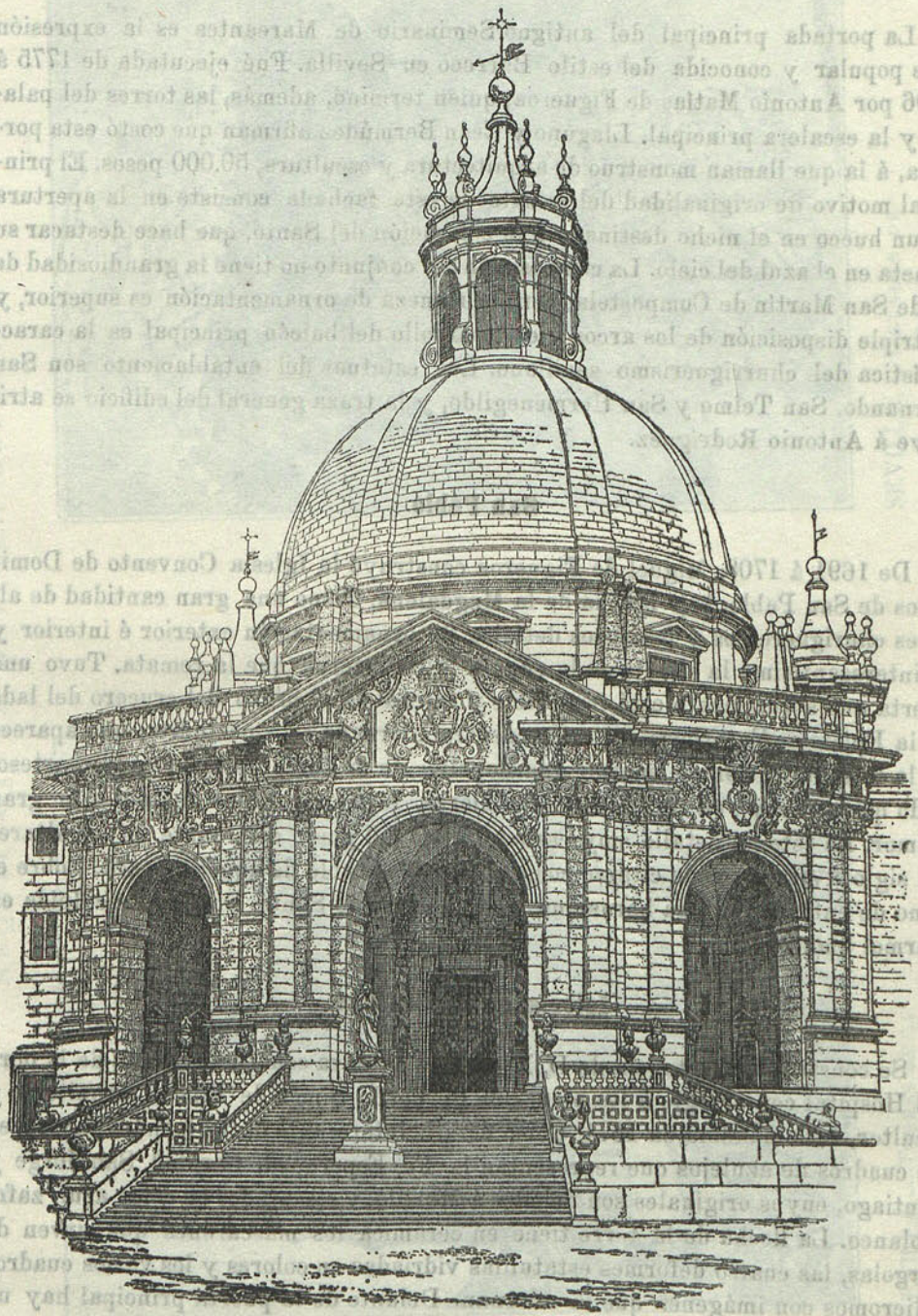
FACHADA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE LORENZANA (LUGO).

FOT. A. TENREIRO.

Biblioteca Nacional de España

CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE CELANOVA (ORENSE). FOT. A. BYNE.

Biblioteca Nacional de España



La iglesia de Jesuitas, de Loyola.

Biblioteca Nacional de España

San Telmo.

La portada principal del antiguo Seminario de Mareantes es la expresión más popular y conocida del estilo Barroco en Sevilla. Fué ejecutada de 1775 á 1796 por Antonio Matías de Figueroa, quien terminó, además, las torres del palacio y la escalera principal. Llaguno y Ceán Bermúdez afirman que costó esta portada, á la que llaman monstruo de arquitectura y escultura, 50.000 pesos. El principal motivo de originalidad del remate de esta fachada consiste en la apertura de un hueco en el nicho destinado á la colocación del Santo, que hace destacar su silueta en el azul del cielo. La composición del conjunto no tiene la grandiosidad de la de San Martín de Compostela; pero la riqueza de ornamentación es superior, y la triple disposición de los arcos y el desarrollo del balcón principal es la característica del churriguerismo sevillano. Las estatuas del entablamento son San Fernando, San Telmo y San Hermenegildo, y la traza general del edificio se atribuye á Antonio Rodríguez.

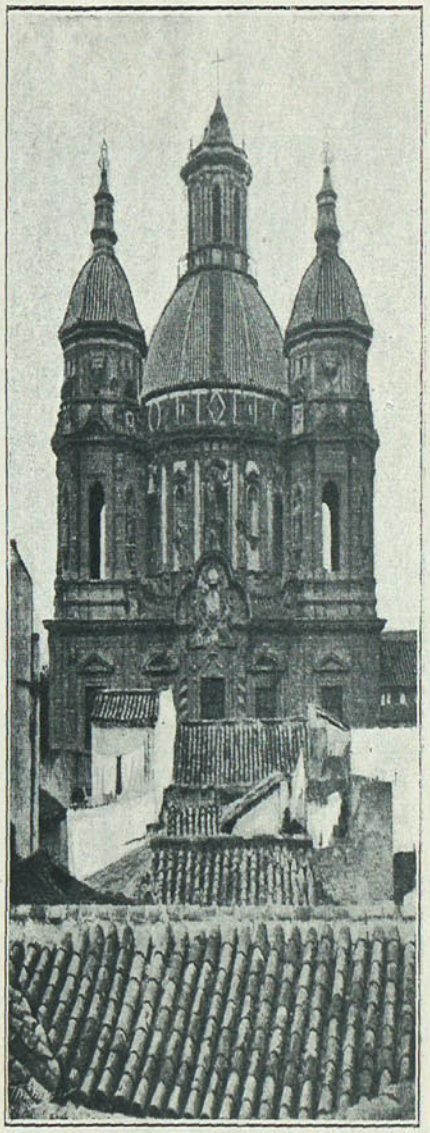
San Pablo.

De 1691 á 1708, Miguel de Figueroa construyó la Iglesia Convento de Dominicos de San Pablo, hoy iglesia de la Magdalena. Tiene una gran cantidad de altares churrigueresco s y preciosos detalles de ornamentación exterior é interior y es interesantísima la silueta de la cúpula y la linterna que la remata. Tuvo una puerta que actualmente está inservible y la cual da al brazo del crucero del lado de la Epístola. Exteriormente se encuentra adornada esta portadita, que aparece en la fotografía, por un enorme guardapolvo de maderas talladas y rico artesonado que se apoya en tornapuntas de hierro, formando tallos calados con gran primor. Es este un detalle muy característico del gusto dominante en los altares del siglo XVIII, y puede citarse como ejemplar notable de aquella época. Sobre el vano de entrada, en una hornacina, vese la efigie de Santo Domingo esculpida en mármol blanco.

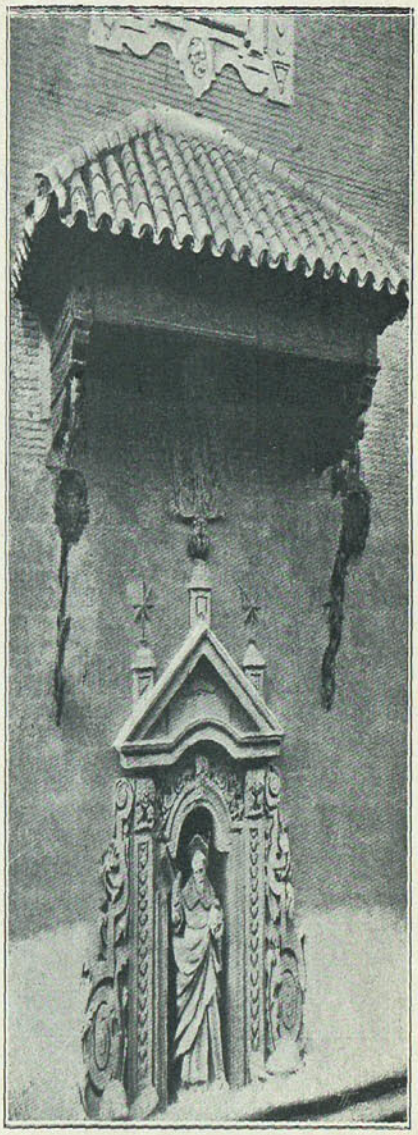
Iglesia de la Caridad.

Se construyó á instancia de D. Miguel de Mañara como ampliación de la obra del Hospital con arreglo á los planos de Bernardo Simón de Pineda, arquitecto y escultor, terminándola en 1674. Como detalle interesante de la fachada, aparecen los cuadros de azulejos que representan la Fe, Esperanza, Caridad, San Jorge y Santiago, cuyos originales son debidos á Murillo, y ejecutados en color azul, zafre y blanco. La flecha de la torre tiene en cerámica los mascarones que sirven de gárgolas, las cuatro deformes estatuillas vidriadas en colores y los varios cuadros policromos con imágenes que la adornan. Delante de la puerta principal hay un porche rodeado de verjas al cual se asciende por dos cortas escalinatas laterales, y en su pavimento se ven varias sepulturas de bienhechores y Hermanos mayores de la Casa.

Biblioteca Nacional de España

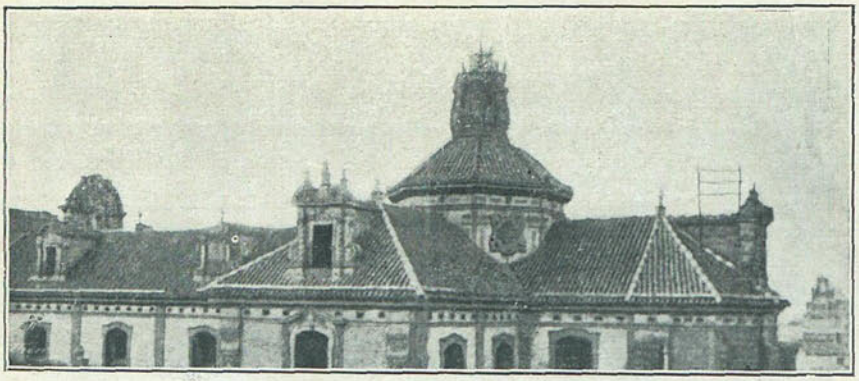


SEVILLA.—Torres de la iglesia de San Luis.

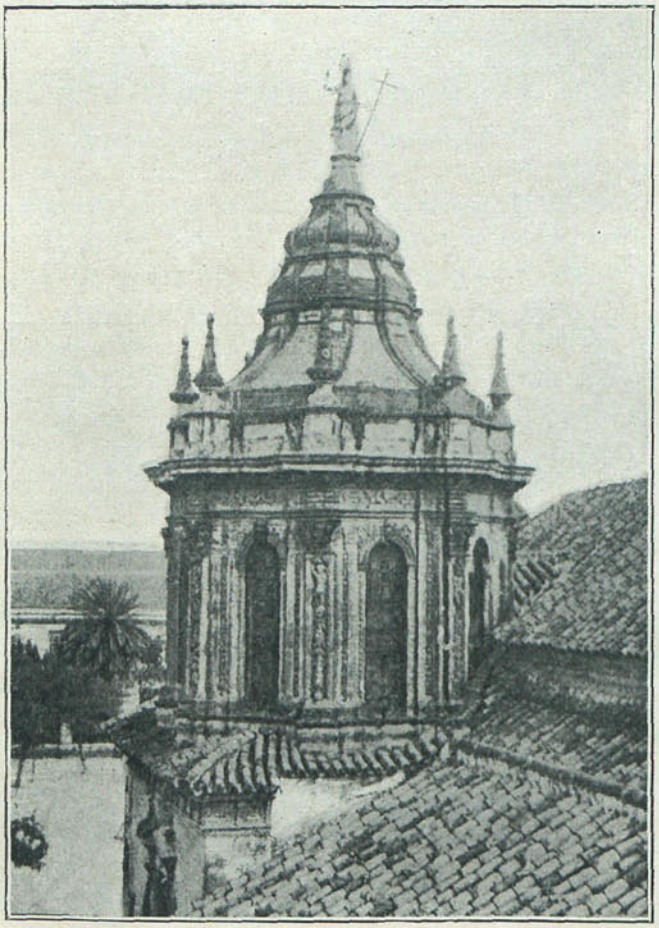


SEVILLA.—Detalle de la iglesia de San Pablo.

Biblioteca Nacional de España



SEVILLA.—Cúpula de San Pablo



SEVILLA.—Cúpula de la iglesia de Santa Catalina.

Biblioteca Nacional de España

Iglesia de Venerables.

Difícilmente se encuentra en todo el estilo Barroco la composición de un hueco como el que aparece en esta fotografía. Sirve de recuadro á un nicho situado en la fachada principal de la iglesia que da á la calle Jamerdana y es una verdadera lástima que este bellísimo guardapolvo, á causa de la estrechez de la calle, no se pueda admirar más que desde la casa de enfrente; además, que por su orientación carece de relieve que le darían las sombras arrojadas por los diferentes elementos que lo componen y que en la actualidad no tiene en absoluto.

Palacio arzobispal.

El historiador Matute consigna la noticia de haber sido erigidas las fachadas del palacio que miran á Poniente y Mediodía en tiempos del Sr. Palafox, que murió en 1701. Finalmente, á expensas de D. Manuel Arias, fallecido en 1717, hubo de labrarse la portada principal, según acredita el escudo de dicho señor, colocado en la clave de la puerta principal. La portada, como todas las de este estilo, es de carácter monumental y consta de dos cuerpos y un remate á modo de entablamento, sobre el cual, sirviendo de coronación, hay rasos con matas de azucenas y una cruz patriacal de hierro. En la clave del arco de entrada aparece el escudo del Arzobispo Arias.

El ladrillo en fachada recortado por las líneas que forman los contornos de la piedra, dan idea del edificio de la Lonja, mientras que los recuadros de las ventanas recuerdan las construcciones de la segunda mitad del siglo XVII.

La obra, en general, expresa alegría en la ornamentación, pero le falta la nobleza y belleza de proporciones de las obras maestras que caracterizan un buen estilo.

Sagrario.

Como manifestación del estilo Barroco en la cerrajería artística, sorprende la ejecución de la verja de entrada á la capilla de Santa Bárbara en el Sagrario de nuestra catedral. Pocas obras pueden igualarla en la belleza del conjunto y lo primoroso del detalle, y en pocos estilos se encontrará seguramente como en el Barroco la fantasía interpretada en el hierro y la madera en multitud de altares, verjas y remates que constituyen casi la principal fuente de inspiración de nuestros artistas contemporáneos.

Santa Catalina.

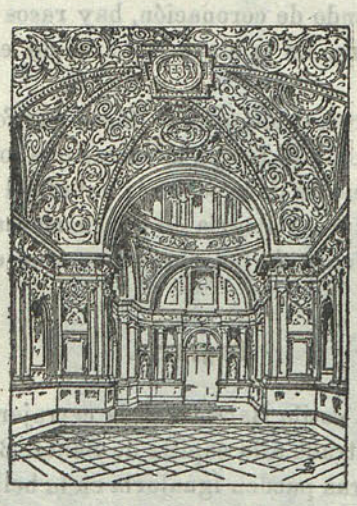
Para terminar estas impresiones hablaremos de la cupulilla y linterna de la iglesia de Santa Catalina, que aunque pertenece al grupo sevillano mudéjar en su traza y detalles de fachada, lo más interesante que tiene es esta cúpula, toda vez que en el tipo que caracteriza esa escuela es superior Santa Marina y otras

Biblioteca Nacional de España

de la capital. Ahora bien, la silueta y proporciones de esta cúpula y remate, la composición de arcos y pilastras y la distribución acertada del azulejo, creemos sinceramente que en conjunto constituyen uno de los mayores aciertos del Barroco y que pueden servir como modelo dentro de las obras más puras del estilo citado.

Y así terminamos estos ligeros apuntes para los cuales nos han servido principalmente las notas de Gestoso, en su Sevilla monumental y artística, y Otto Schubert, con su Historia del Barroco en España.

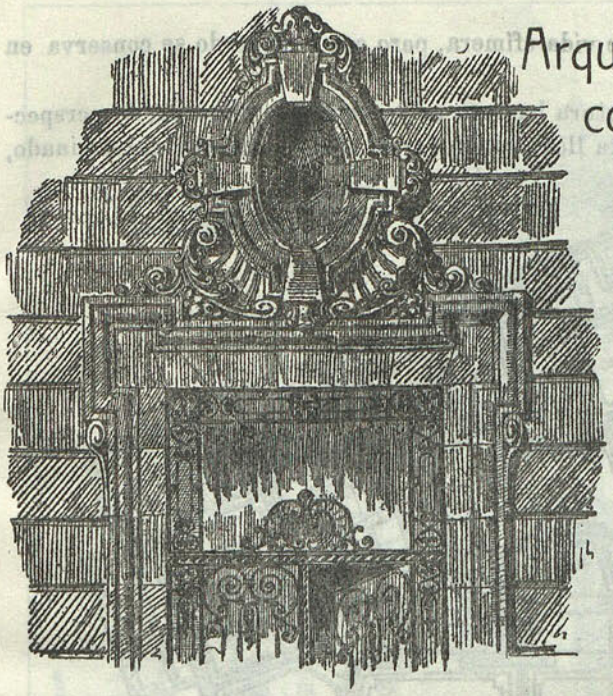
B.



San Andrés, en Madrid.

Biblioteca Nacional de España

Arquitectura española contemporánea.



DETALLE DE LA PUERTA
Dibujo del arquitecto José Yarnoz.

El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz.

Desde hace poco tiempo la arquitectura barroca inspira un gran interés, que contrasta con el desprecio y aun el odio que por ella sintieron las gentes de fines del siglo XVIII y de casi todo el XIX. Conocidísimas son las invectivas de nuestros escritores de arte de ese tiempo: Ponz, Ceán Bermúdez, Caveda...

Sin embargo, se ha exagerado mucho ese juicio y, leyendo atentamente las páginas de tales escritores, no es raro encontrar palabras de comprensión y tolerancia aun para las obras de un barroquismo más exaltado.

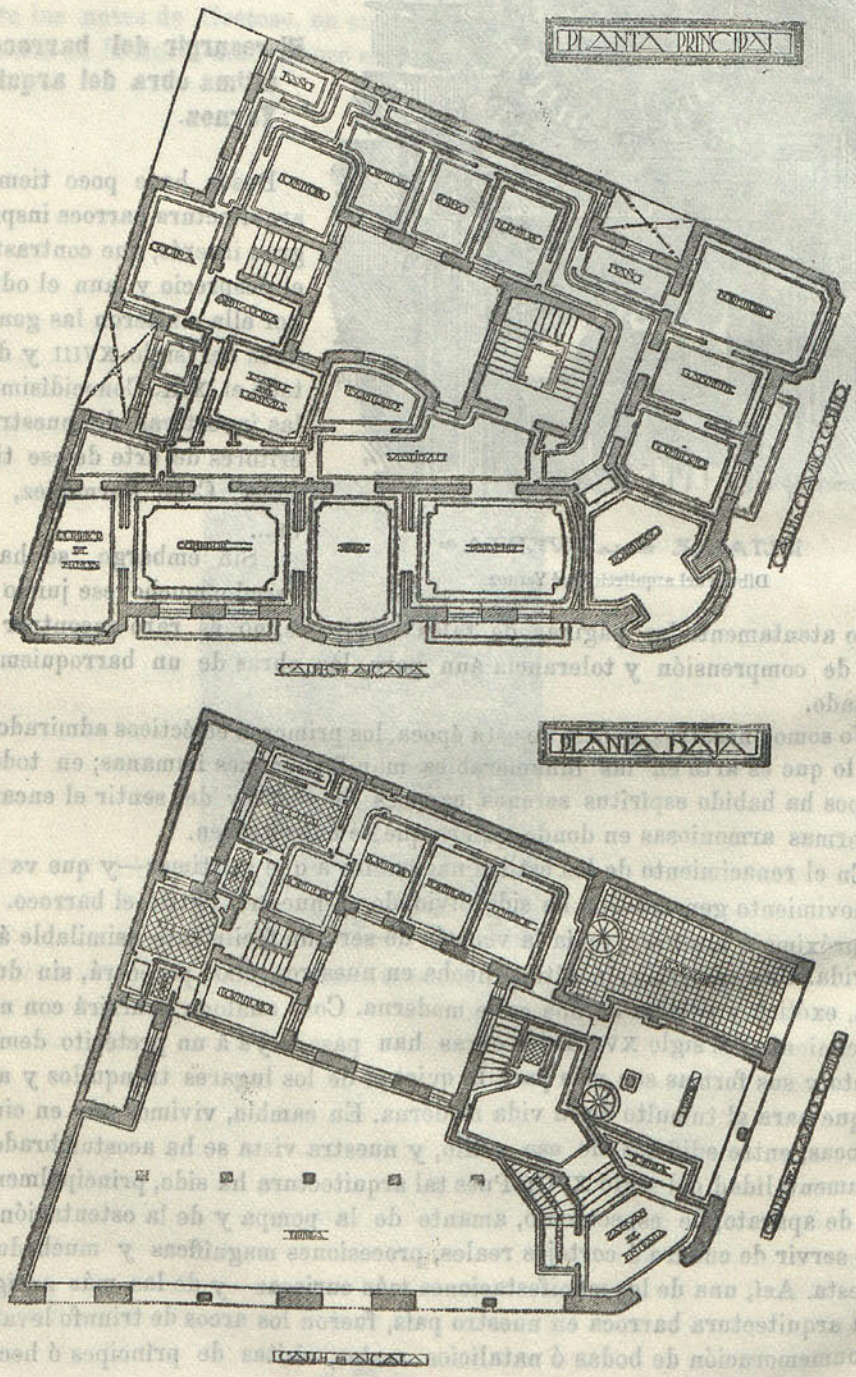
No somos nosotros, gentes de esta época, los primeros eclécticos admiradores de todo lo que es arte en las innumerables manifestaciones humanas; en todos los tiempos ha habido espíritus serenos capaces de gozar y de sentir el encanto de las formas armoniosas en donde quiera que se encontrasen.

En el renacimiento de los estilos nacionales á que asistimos—y que va siendo un movimiento general—no ha sido olvidado en nuestra patria el barroco. Estilo aun próximo á nosotros, tenía la ventaja de ser aún fácilmente asimilable á nuestra vida. Una construcción gótica, hecha en nuestros días, parecerá, sin duda alguna, exótica y postiza en una calle moderna. Cosa análoga ocurrirá con nuestro renacimiento del siglo XVI. Tales obras han pasado ya á un pretérito demasiado remoto y sus formas son más para la quietud de los lugares tranquilos y apartados que para el tumulto de la vida moderna. En cambio, vivimos aún en ciudades barrocas, entre edificios de ese estilo, y nuestra vista se ha acostumbrado á la monumentalidad del siglo XVIII. Pues tal arquitectura ha sido, principalmente, un arte de aparato, de espectáculo, amante de la pompa y de la ostentación, como para servir de cuadro á cortejos reales, procesiones magníficas y muchedumbres en fiesta. Así, una de las manifestaciones más curiosas—y de las más antiguas—de la arquitectura barroca en nuestro país, fueron los arcos de triunfo levantados en conmemoración de bodas ó natalicios reales, visitas de príncipes ó hechos de

Biblioteca Nacional de España

análoga trascendencia, obras de vida efímera, pero cuyo recuerdo se conserva en dibujos y grabados de la época.

Con tal carácter, la arquitectura barroca es de ambiente dilatado, de perspectivas amplias. Cada arquitectura lleva alrededor de sí un ambiente determinado,



Biblioteca Nacional de España

CASA DE ALQUILER EN LA CALLE DE ALCALÁ, ESQUINA Á CLAUDIO COELLO, EN MADRID.—FACHADA.

ARQUITECTO: JOSÉ YARNOZ.

Biblioteca Nacional de España

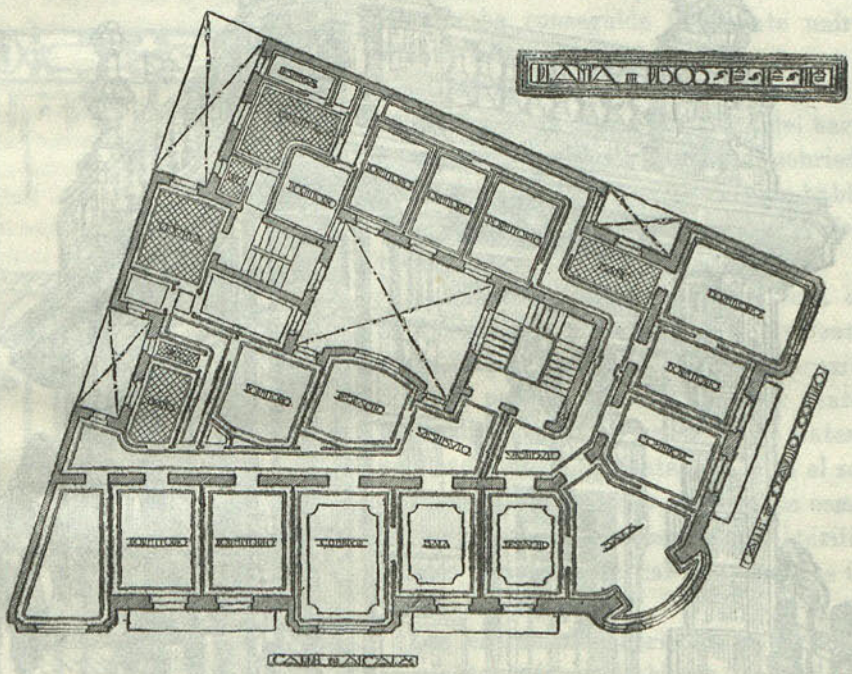
CASA DE ALQUILER EN LA CALLE DE ALCALÁ, ESQUINA Á CLAUDIO COELLO, EN MADRID.— PUERTA DE ENTRADA.

ARQUITECTO: JOSÉ YARNOZ.

Biblioteca Nacional de España

fuera del cual pierde sus cualidades sustantivas. Los edificios góticos, por ejemplo, exigen una contemplación cercana; los barrocos son ya contemporáneos nuestros, pues necesitan para ser admirados los amplios espacios libres de las ciudades modernas.

Además, la gran ventaja de la arquitectura barroca para trabajar en ella actualmente, es su gran libertad, que causaba la indignación de gentes de educación académica. Es un arte sin reglas, sin preceptos, á través del cual la personalidad del artista puede manifestarse libremente. Por ello sería muy difícil una sistema-



tización de la arquitectura barroca; siguiendo la misma tendencia, se puede llegar á resultados muy distintos y aun opuestos, y en España encontraríamos numerosos ejemplos de ello.

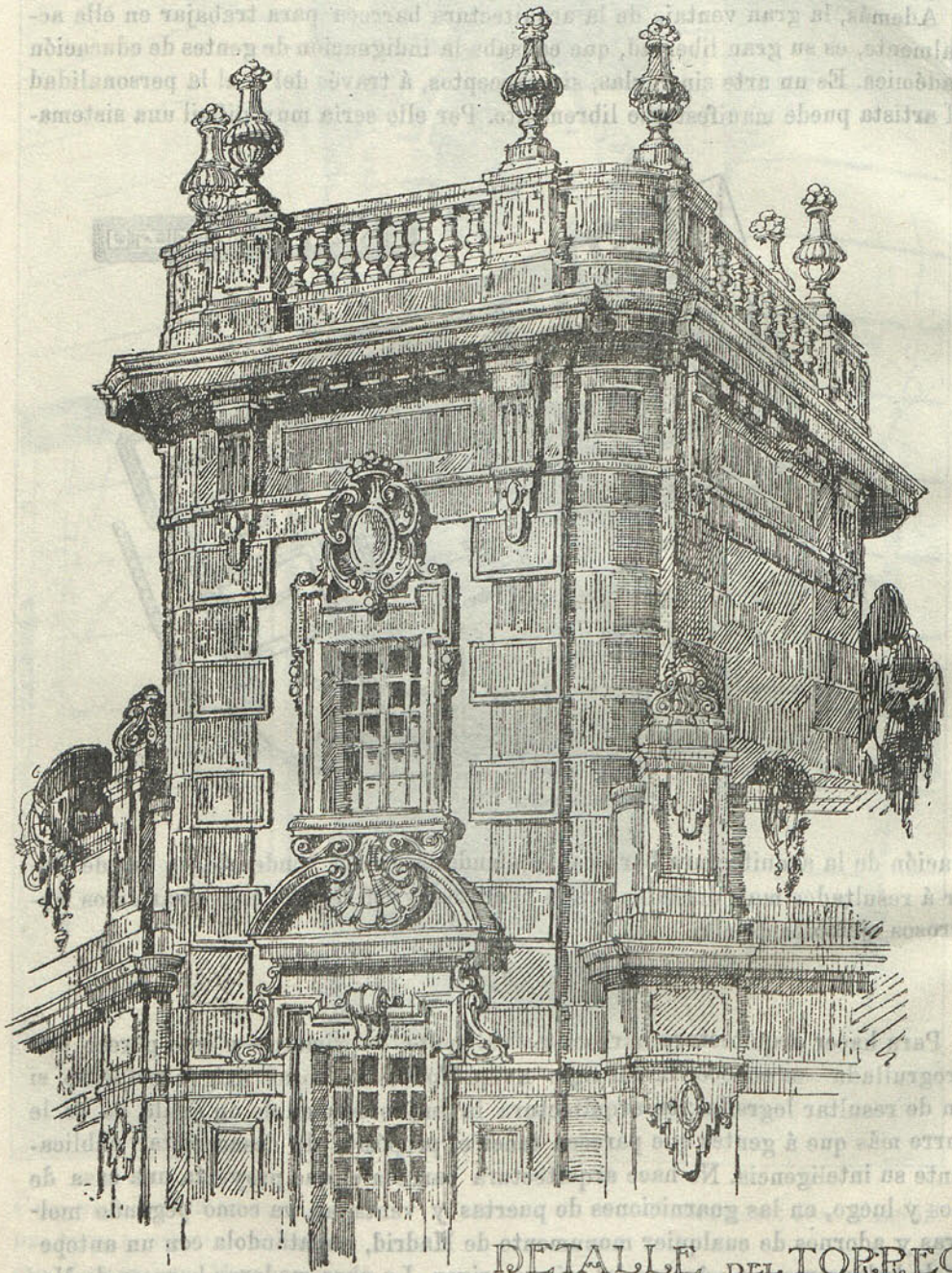
*
* *

Para hacer arquitectura barroca actualmente, lo primero—y esto parece una perogrullada—es conocer la del siglo XVIII. Todas las cosas exigen esfuerzo si han de resultar logradas; en arquitectura la improvisación de un estilo no se le ocurre más que á gentes que parecen tener el propósito de desacreditar públicamente su inteligencia. No hace arquitectura barroca el que proyecta una casa de pisos y luego, en las guarniciones de puertas y ventanas, va como pegando molduras y adornos de cualquier monumento de Madrid, rematándola con un antepecho de balaustres y pináculos del mismo origen. La obra moderna barroca de Madrid más felizmente lograda, la casa del cura de San José, no es una improvisa-

Biblioteca Nacional de España

ción, sino fruto de un trabajo tenaz puesto al servicio de una capacidad arquitectónica grande. Su autor conoce el arte barroco, lo ha analizado concienzudamente y así su obra es barroca de espíritu tanto como de forma.

La aquiescencia general que obtuvo ese edificio, situado en lo más céntrico de



DETALLE DEL TORREON

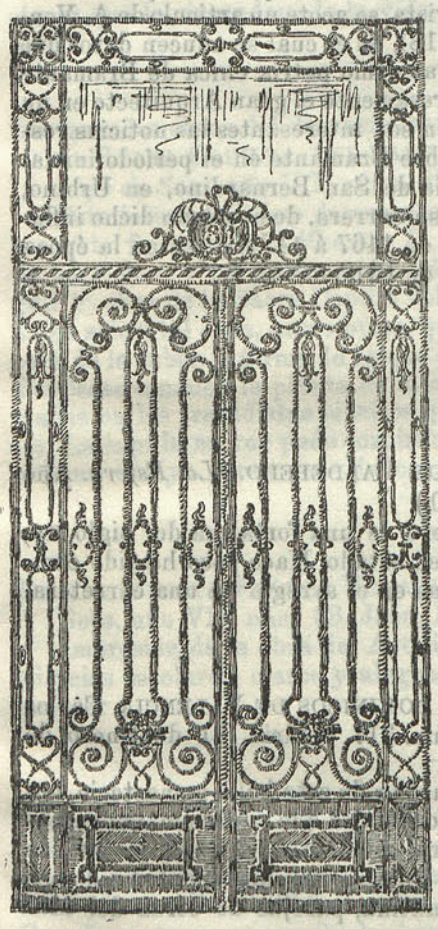
Dibujo del arquitecto José Yarnoz.

Biblioteca Nacional de España

Madrid, tanto entre el público como entre los profesionales, contribuyó en gran parte al éxito que ha tenido después el estilo en las obras modernas, aunque todavía no se ha empleado—que sepamos—en grandes edificios, que son tal vez para los que mejor se presta.

*
* *

A esa corriente iniciada por la casa del cura de San José pertenece esta otra que reproducimos, también situada en la calle de Alcalá, número 81, esquina á la de Claudio Coello, obra del arquitecto Yarnoz, entusiasta, como pocos, del arte barroco. En ella ha conseguido felizmente unir una silueta movida, muy del estilo, con una gran sencillez, agradable á la vista. Y ello es buena prueba de la gran elasticidad del barroco, que permite conseguir efectos de sobriedad á pesar de que siempre se ha venido hablando de él como de un arte dinámico, profuso y recargado.



Dibujo del arquitecto José Yarnoz.

La superficie que ocupa esta casa es de 515,90 metros cuadrados, equivalentes á 6.644,79 pies cuadrados; su coste aproximado 550.000 pesetas, resultando, por tanto, el pie cuadrado á 82,76 pesetas. Los materiales empleados en la cimentación y en el sotano son ladrillo cerámico y mortero de cemento, y en el resto de la construcción ladrillo cerámico y mortero de cal con cadenas intermedias de cemento.

Los entramados horizontales y soportes de planta baja son de hierro laminado de diversos perfiles.

La decoración de fachada es de piedra artificial y lleva un zócalo de granito en planta baja.

Todos los demás detalles de construcción, como de carpintería, pintura, herrajes y decorado interior, son los correspondientes á una casa de esta importancia, tratado todo con gran sencillez y dentro del estilo del edificio. Tiene, además, calefacción parcial en cada cuarto, ascensor, escalera de servicio con su montacargas y teléfono privado con la portería.

T.

Biblioteca Nacional de España

Libros, Revistas, Periódicos.

REVISTAS EXTRANJERAS

American Journal of Archeology (órgano del Instituto Americano de Arqueología). 1919, núm. 3.° LA VERDADERA PATRIA DE BRAMANTE (1444-†1514.)

En la sección de noticias arquelógicas, siempre abundantísima y del mayor interés en esta revista, se acota un articulo de A. Venturi en la revista italiana *L'Arte* (núm. 21-1918), en el cual se aducen datos que parecen resolver la tan debatida cuestión de fijar como patria chica de Bramante el lugar de *Monte Asdrualdo;* así lo declaró expresamente el gran Arquitecto en un documento notarial que otorgó en 1492. También son interesantes las noticias respecto al influjo que ejerció Luciano Laurana sobre Bramante en el período inicial de este último. El Palacio Passionei y la iglesia de San Bernardino, en Urbino, atribuídos á Bramante en los primeros años de su carrera, demuestran dicho influjo. San Bernardino parece ser que se construyó de 1467 á 1472, ó sea en la época en que Laurana trabajaba en el Palacio Ducal de Urbino.—R. L.

REVISTAS ESPAÑOLAS

LA DEMOLICIÓN DEL CASTILLO DE FUENTES DE VALDEPERO. *(La Esfera.* Año VII, núm. 317. Madrid, 31 de Enero de 1920.)

El castillo palentino de Fuentes de Valdepero es una fortaleza del siglo XV, cuyo imponente exterior se conserva aún en buen estado. Hace poco ha sido comprado por un particular para emplear sus piedras en el arreglo de una carretera.

Monasterios de España. EL EX CONVENTO DE DOMINICOS DE VALENCIA. Carlos Sarthou Carreres. (*La Esfera*, año VII, núm. 317. Madrid, 31 de Enero de 1920.)

De los siglos XIV y XV son los restos que quedan de este bello monasterio, entre ellos la sala capitular con cuatro columnas centrales que sostienen nueve bóvedas de planta cuadrada; los restos del claustro, cubierto de hiedra, pintoresco en extremo, y una monumental escalera gótica. Quedan algunos sepulcros de ese tiempo con expresivas esculturas de escuela levantina, parejas de otras del Museo Arqueológico de Madrid.—T.

España artística y monumental. EL CASTILLO DE MANZANEQUE, Pedro Román Martínez. *(La Esfera*, año VII, núm. 317. Madrid, 31 de Enero 1920.)

El intento de demolición de este castillo toledano, por suponerle en estado ruinoso, ha hecho que se hable de él. La Comisión de Monumentos de Toledo le visi-

Biblioteca Nacional de España

tó, acordando pedir su declaración de monumento artístico. Es una construcción del siglo XIV, rectangular, con los ángulos redondeados, formado por dos cuerpos unidos, un torreón al Este y un recinto con puerta flanqueada por dos torrecillas cilíndricas.

Acotaciones. MONUMENTOMANÍA, Anasagasti, Arquitecto. (*La Construcción Moderna*, año XVIII, núm. 2. Madrid, 30 Enero 1920.)

El abuso de elevar estatuas ha llegado en algunos sitios á ser intolerable. El monumento, además de su significación, de su carácter, debe tener un sentido altamente decorativo, estando integrado á la composición de la vía, de las construcciones que le circundan, de la vida, del ambiente.

Las grandes obras del Renacimiento andaluz. EL CONTRATO PARA CONSTRUIR LA SACRA CAPILLA DEL SALVADOR, DE UBEDA, Miguel Campos Ruiz. (*Don Lope de Sosa*, año VII, núms. 83 y 84. Jaén, Noviembre y Diciembre de 1919.)

Este interesantísimo documento para la historia de nuestra arquitectura, es el contrato fechado en 1540 entre D. Fernando Ortega, apoderado de D. Francisco de los Cobos, y los canteros Andrés de Vandaelvira y Alonso Ruiz, para proseguir la obra de la Sacra Capilla del Salvador, de Ubeda. En él se dan curiosísimos datos sobre tal obra, entre otros, que la puerta principal de los pies de la iglesia será de la labor y forma de la que sirve para ello en la iglesia mayor de Granada. Publícase también la planta de la capilla, en la que creemes ver inspiraciones tomadas en los tratadistas clásicos que entonces circulaban, principalmente en Serlio. La capilla mayor pudo inspirarse en el Panteón de Roma, así como la nave, aunque esto ya parece más dudoso, en la basílica de Constantino.—T.

EL ARQUITECTO FLÓREZ URDAPILLETA, Leopoldo Torres Balbás. (*Don Lope de Sosa*, año VII, núm. 83. Jaén, Noviembre de 1919.)

Impresión de la obra del Arquitecto Flórez Urdapilleta, principalmente de sus edificios escolares, claros y alegres, inspirados en sencillos temas de arquitectura popular.

Acotaciones. Y Á MÍ SE ME HA CONCEDIDO, Anasagasti, Arquitecto. (*La Construcción Moderna*, año XVIII, núm. 3. Madrid, 15 Febrero 1920.)

¿Qué valor tienen considerados arquitectónicamente y dentro de la composición de la Alhambra, los patios denominados de los Cipreses y de Lindaraja? Grande; pues no se concibe la Arquitectura sino en íntimo é inseparable enlace, con la poesía y el sentimiento.

En el "HUERTO DE CÁRDENAS„ DE JAÉN. UN CAPITAL VISIGÓTICO, Alfredo Cazabán. (*Don Lope de Sosa*, año VII, núm. 83. Jaén, Noviembre 1919.)

En el Huerto de Cárdenas, en Jaén, inmediato á la iglesia de la Magdalena

Biblioteca Nacional de España

lugar fecundo en hallazgos arqueológicos, pues se han hallado en él inscripciones romanas; un resto de habitación árabe con pinturas, cuyo techo y tragaluces tienen gran semejanza con el de los baños árabes que existen en los subterráneos del Hospicio de Mujeres; un acueducto y restos de antiguos molinos. En el mismo se ha encontrado recientemente un capitel, al parecer visigodo, con unas rudimentarias volutas y unas bárbabas rayas que quieren ser decoración vegetal.

UN ARTE PARA EL PUEBLO. (*España*, año VI, núm. 249. Madrid, 7 de Febrero de 1920.)

La república rusa de los Soviets no hace sólo labor destructora. Su actuación en lo que se refiere al arte ha sido examinada por Floyd Rell, teniendo á la vista los documentos oficiales de aquélla.

Los Soviets han nacionalizado los museos y galerías de arte. Han dado una instalación mucho mejor que la antigua á la galería de pinturas del Kremlim, catalogándola más escrupulosamente. Han consagrado fuertes sumas á la conservación y restauración de monumentos, á la difusión de su conocimiento entre el pueblo mediante conferencias, excursiones y publicaciones explicativas y á la adquisición de importantes objetos artísticos de los que salen á la venta y corren peligro de ir al extranjero.

Respecto al arte moderno, el nuevo Colegio de Arte de Moscou ha redactado el programa siguiente:

"I. Organización de la educación artística por medio de:

a) Establecimiento de estudios de arte conformes á las necesidades de la Rusia nueva; y

b) Propaganda artística entre las clases democráticas.

2. Establecimiento de relaciones con los centros artísticos de todo el mundo.

3. Favorecimiento del desarrollo artístico por medio de:

a) Organización de concursos artísticos por el Estado.

b) Organización de secciones artísticicas, sociedades de ayuda mutua, etc.; y

c) Organización de comités de artistas decoradores y escenógrafos.

4. Organización de la custodia de las artes del pasado y del presente y plan de protección para el arte en lo porvenir."

El Estado abre concursos sin limitación alguna, los cuales son juzgados por un jurado que forma el mismo pueblo.—T. B.

PERIÓDICOS ESPAÑOLES

La vida artística. LOS CUADROS DE MARTÍNEZ VÁZQUEZ EN BILBAO. LOS BÁRBAROS EN BAENA Y EN FUENTES DE VALDEPERO. EL BARRIO MOROJUDÍO DE TOLEDO, Francisco Alcántara. (*El Sol*, Madrid, 5 de Febrero de 1920.)

Se está destruyendo el castillo de Baena (Córdoba), para con los materiales construir locales para industria. Igual suerte va á correr el de Fuentes de Valdepero (Palencia). De nuevo se trata de destruir varias calles típicas de Toledo para construir en su emplazamiento el parque de Recreos del Colegio de Doncellas.

Biblioteca Nacional de España